К46 6/73

И. П. ТРАЙНИН

К46 6/73

КИНО НА КУЛЬТУРНОМ ФРОНТЕ

ТЕА - КИНО - ПЕЧАТЬ

К46 6/73

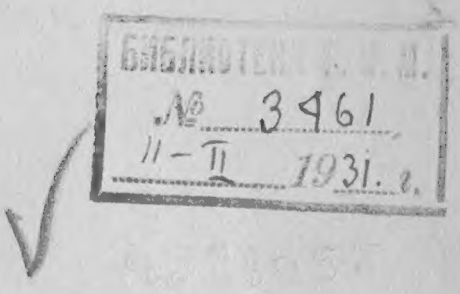
И. П. ТРАЙНИН

К46 6/73

КИНО НА КУЛЬТУРНОМ ФРОНТЕ

1928

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ



Главлит № 7239. Тираж 3.000 — 7 л. Заказ № 518.

Государств. тип. им. Евг. Соколовой, Ленинград, пр. Красных Командиров, 29.

ОТ АВТОРА

Состоявшиеся в свое время партсовещания по вопросам литературы и театра не вызвали такого оживленного предварительного обмена мнений, как это мы наблюдаем сейчас, перед партсовещанием по вопросам кино.

Дискуссия пошла, главным образом, по линии вопросов идеологического порядка без практического, однако, их углубления: *что* и *как* нужно сделать, чтоб ближе подтянуть кино к задачам партии и увеличить идеологическую и художественную ценность советских фильм. В дискуссии совершенно не затрагиваются вопросы хозяйственного порядка, без тщательного освещения которых не могут быть понятны многочисленные затруднения, стоящие на пути дальнейшего развития советского кино.

В этой брошюре мы почти не выходим пока из рамок, наметившихся в дискуссии, и даже вопросы художественно-идеологические рассматриваются нами в

пределах дискуссии, проводившейся на различных диспутах, в печати и т. д. Мы учитываем, что все эти вопросы заслуживают более глубокой проработки, но поспешность, с какой эта брошюра составлялась, и перегруженность текущей работой не позволяют нам сейчас это сделать.

КУЛЬТУРНЫЕ ЗАДАЧИ ЭПОХИ

Трудности культурной революции заключаются для нас в том, что к Октябрю мы подошли с необычайно малочисленными кадрами своей, пролетарской интеллигенции.

В этом отношении, в наиболее выгодном положении находились буржуазные революции, как, например, французская, которой, как известно, предшествовало накопление буржуазией крупных культурных сил и большого опыта в различных областях культуры. Французская Революция пришла с готовыми мыслителями и художниками всех видов искусства, которые, с закреплением прав, завоеванных буржуазией, сразу расселись на новые места. Пролетариату же, долго находившемуся в порабощении и невежестве, вынужденному отбиваться с оружием в руках от бесчисленных врагов и после овладения властью вынужденному к борьбе с голодом, холодом и разрухой, — работа в области культурного строительства, в первые годы революции, представлялась делом чрезвычайно сложным. Лишь

последние 5-6 лет позволили нам приступить к массовой подготовке своей, пролетарской интеллигенции, и камень за камнем мы постепенно воздвигаем здание своей социалистической культуры.

Сейчас именно мы подходим к необычайно ответственному моменту в нашем социалистическом строительстве, когда все важнейшие мероприятия, долженствующие в корне обновить и улучшить все наше хозяйство, упираются в нашу культурную отсталость. Намеченная нами генеральная линия — индустриализация страны — может с успехом проводиться лишь в том случае, если ей будет сопутствовать упорная и беспрестанная рационализация, а последняя, в свою очередь, может успешно вестись лишь при поднятии культурного уровня рабочего класса и крестьянства.

Тов. Бухарин на XVI Московской Губпартконференции подчеркнул, что

> „никогда культурная революция не стучалась так в двери нашей партии, как она стучится сейчас. Здесь речь идет и о более культурной силе в промышленности, и о культуре в нашем земледелии, здесь речь и о создании более культурных советских кадров, и о создании более культурных партийных кадров, и о ликвидации элементарной неграмотности".

Отсюда и вытекают стоящие перед нами практические задачи нового культурного строительства.

РОЛЬ ИСКУССТВА И КИНО

Пожалуй, не стоит подчеркивать то важное место, которое в общих вопросах культуры занимает искусство. Отметим только, что на этом участке культурного фронта мы особенно чувствительно осязаем недостаток наших пролетарских сил. Искусство является очень тонкой отраслью культуры, требующей от мастера таланта и совершенства художественных форм, что достигается длительным опытом.

Значение всякого искусства огромно, поскольку оно организует и систематизирует чувства человека и влияет на его волю. Отсюда понятна громадная агитационная и организационная роль искусства в общественной жизни.

Значение кино, являющегося одним из ответвлений искусства, исключительно велико. Тов. Ленин определил кино, как „самое важное из всех искусств". И действительно, это — искусство, охватывающее необычайно большие горизонты, способное обслуживать широчайшие массы населения, что дает кино много преимуществ, в сравнении с другими видами зрелищного искусства.

Говорят: „кино вообще не искусство, а некая разновидность промышленности, как ткацкая, обойная и т. п.". Исходной точкой такого мнения является то обстоятельство, что производство кино-

фильм связано с фабриками, лабораториями, поставленными на промышленную ногу.

Точка зрения эта глубоко ошибочная, так как кино содержит в себе одновременно 2 элемента: и искусства, и промышленности.

Разберемся:

Кино-картина имеет в основе сценарий, требующий много выдумки и искусства. Кроме того, процесс производственного оформления картины также сопряжен с большой творческой фантазией участников съемочной группы (режиссера, художника, артистов и др.). Ошибочно думать, что режиссеру можно дать так называемый „железный сценарий" и что его задачей остается только „штампование" кадров по их номерам, согласно утвержденного плана. Это неверно.

Серьезная работа начинается тогда, когда сценарий, во время его подготовки, уже приспосабливается к художественному уклону того или иного режиссера и специфической игре артистов. От выдумки режиссера и творческой игры артистов будет зависеть, насколько те или иные движения и жесты будут отражать мысли и чувства, намеченные сценарием, которые режиссер организует в стройную систему образов с тем, чтоб они, в свою очередь эмоционально заражали зрителя, влияли на его чувства и волю.

Разве это не искусство? А как это происходит в других отраслях промышленности? Там для произ-

водства всякой вещи есть штампы и стандарты, чего никогда не будет в процессе творческой работы режиссера и артистов над художественной фильмой.

Да и с какой стати мы станем принижать кино?

Мы, ведь, производим наши фильмы не ради самого процесса производства, а имея в виду эмоциональное и агитационное значение кино-картины, конечной целью которой является пропаганда наших идей, что можно достигнуть лишь самыми мастерскими и совершенными формами искусства, а не однообразным и надоедливым штампом. В кино, как и во всяком искусстве, требуется вечно новое изобретательство и выдумка, которые создают занимательность фильмы и делают ее проводником нужного нам воздействия на сознание зрителя.

И ничего нет удивительного в том, что в наш век механизации творческий процесс в кино зовет к себе на помощь принципы и технические средства каждой промышленности.

Возьмем, например, процесс съемки в ателье. Художник может придумать какие угодно эскизы для декораций, но все они могут делаться из стандартных щитов (фундусов). Точно также и эксплоатация искусственного света может быть поставлена по принципам всякой промышленности (это отнюдь не значит, что сам характер освещения при засъемке каждой картины может быть стандартным) и уже беспредельное применение принципов промышленности может простираться на все обслуживающие

цехи (столярный, механический, костюмерный и др.) и, в особенности, на цех, размножающий фильмы (лаборатория). Нечего уже говорить о том, что эксплоатация самой кино-картины носит определенный промышленный характер.

Рассуждая таким образом, мы ничего общего не имеем с плакальщиками по „чистому искусству", которые редко, но все же подают свой голос и в кино, горюют о том, что отвлеченный разум превратился в практический рассудок, наитие — в законы, основанные на познании, чистый идеализм — в земной практицизм, подчинивший себе и художников, и инженеров.

Победы нашего молодого советского кино на мировой арене при всех тех затруднениях, которые ему ставила зарубежная цензура, были результатом именно того, что мы его строили, как искусство, как идейное искусство, и на этом уровне нужно его сохранить на будущее.

Нам, поэтому, кажется, что взгляды, признающие кино только промышленностью, являются для дальнейшего развития советского кино-дела такой же опасной и ненужной крайностью, как и взгляды, признающие всякое искусство, в том числе и кино-искусство, самоцелью, — искусством „в себе и для себя".

Наш лозунг: поднимать советское кино до высших пределов искусства при максимальной индустриализации и механизации всех подсобных возможностей;

подготовлять твердую почву для его развития, как промышленности, со всеми его особенностями, отличающими его от других отраслей нашего хозяйства.

★ ★ ★

Каждый класс смотрит на искусство утилитарно. Но значит ли это, что нам следует искусство, в том числе и кино, поставить только в узкие, грубо утилитарные рамки? Мы об этом так не говорили, когда на партийных совещаниях обсуждали вопросы литературы и театра. Полагаем, что никто не будет настаивать на этом и при серьезном обсуждении вопросов кино. Правда, каждая эпоха ставит перед художником, режиссером и т. д. вопрос о так называемом „социальном заказе". Но никто не говорит, что заказ этот должен делаться по принуждению, „из-под палки". Сам художник, если он хочет быть на высоте своей эпохи и стать выразителем ее идей и чувств, не может игнорировать этот „заказ". Крупные мастера прошлого тем и характерны, что они, кроме того, что обладали мастерством, умели использовать его для отражения мыслей, чаяний, чувств и надежд своего класса.

Все искусства, в частности театр, имеют свою длинную историю и традицию. Кино же — очень молодое искусство, насчитывающее всего 30 лет от роду. Советскому же кино к 10-летию Октября стукнуло всего 5 лет, если не считать кустарных засъемок первого пятилетия революции.

Из зрелищных искусств самым сложным является создание кино-фильмы. Средняя кино-постановка требует затраты более крупных технических и материальных средств, чем, например, постановка театральной пьесы. В театре, если в постановке пьесы обнаружен художественный или идеологический дефект, его можно исправить после первого же спектакля — изменением текста, или трактовки ролей. То же, если артист театра выявил неверный идеологический уклон: его можно быстро и легко исправить. Другое дело в кино: здесь исправить недочеты можно только пересъемками (хирургические операции ножницами не в счет, ибо они совсем выкидывают целые сцены), что очень затруднительно, особенно, если имеешь дело со съемками, производившимися в экспедиции. То же и относительно артистов: если один артист плохо провел свою роль в кино, то для исправления сцен нужны новые засъемки с тем же артистом или новые пересъемки всей фильмы с другим лицом. „Дублеров" в кино нет.

Отсюда, ясно, насколько для правильной предварительной художественно-идеологической установки фильмы важен вопрос о подборе художественного персонала в кино.

Во всех искусствах, в частности в театре, имеется большой опыт, характеризующий интерес потребителя в различные времена к тому или иному виду искусства. Больше того: имеется уже сравнительно

богатая марксистская литература, разбирающая формальные искания в театре, живописи, литературе и т. д.

Почти ничего этого нет еще в кино. Тут, как это ни странно, мы спорим еще меж собою о том, что считать идеологически приемлемой по содержанию фильмой. Даже коммунисты часто обвиняют друг друга в непонимании идеологии, в извращении ее и покровительстве враждебным идеологиям и т. д.

ВОПРОСЫ ИДЕОЛОГИИ В КИНО

Мы здесь, главным образом, остановимся на вопросах, затрагивавшихся на различных кино-диспутах.

Известно, что сознание людей, в том числе и идеология, есть только надстройка над экономикой. Психология различных общественных слоев меняется, в зависимости от тех производственных взаимоотношений, в которые эти слои становятся по отношению друг к другу.

Сгустки общественной психологии, складывающиеся, в конечном счете, в систему мыслей, чувств и правил поведения (нормы) — это, как определяет т. Бухарин, и есть идеология („Теория исторического материализма“).

Насколько неправильно у нас, в кино-среде, толкуются вопросы идеологии, характеризуют следующие примеры:

На одном из докладов о кино один кинорежиссер потребовал: „Дайте мне идеологию, и я поставлю нужную вам фильму“. Как-будто идеология есть какой-то совершенно обособленный предмет, и мы должны ее вынуть из кармана — „вот идеология, поставь, пожалуйста“. Или вот, в одной записке ответственный работник просит: „распределите ваши фильмы на „идеологические“ и „коммерческие“. Или требуют: «столько-то 0/0 нужно „идеологических“ фильм, столько то 0/0 „коммерческих“». На недавнем диспуте один тов-щ заявил, что картина „Тревога“ — „идеологическая“ фильма, а „Крылья холопа“ — „не идеологическая“ фильма.

Такая постановка вопроса является неправильной, потому что вообще нет произведений искусства без идеологии. Возьмите любое произведение литературы, живописи и, вообще, искусства какой-угодно эпохи, изучите, проанализируйте его содержание и форму в соотношении с другими факторами этой же эпохи, и вы всегда найдете отзвуки классовой идеологии и мировоззрения их авторов. Идеология в произведениях искусства никогда не бывает предметом „самим по себе“, а всегда переплетается со всем содержанием каждого произведения, в соответствии с тем направлением мыслей и идей, которые в нем заложены.

Искусство своими корнями глубоко уходит в нашу жизнь, и ясно, что кино-режиссеру, который лишен

чутья современности, который не понимает смысла переживаемой эпохи, ее борьбы и строительства, — ему, конечно, трудно обнять и понять все противоречия, которыми полна наша жизнь. Для него „все случайно“ и, несомненно, что тут возможны идеологические извращения, и творчество такого режиссера может оказаться нам чуждым. Задача художника и режиссера заключается в том, чтобы вскрыть те или иные явления жизни. Возможно ли это без классового идеологического критерия? Конечно, нет.

Неправы и те, которые считают, что „Тревога“ — „идеологическая“ картина, а „Крылья холопа“ — „не идеологическая“.

Какое содержание этих картин? „Тревога“ — трактует вопрос о хулиганстве, вопрос, правда, жгучий на сегодняшний день. А „Крылья холопа“, при всех сюжетных недостатках, трактуют об изобретателе из народа (на историческом фоне и не совсем правильном освещении опричнины мы не останавливаемся), который с отчаянием борется за свое изобретение против самодержавного произвола царя и, в конечном счете, гибнет. Что это — чуждая нам проблема? Нет! Изобретателей, в особенности из народной гущи мы поддерживаем и желаем укрепить их в борьбе. „Крыльями холопа“ лишний раз напоминается, что только в наших советских условиях изобретатели из низов получают поддержку, в то время как при царском гнете любой эпохи они могли встречать лишь обиды и затруднения.

Следовательно, в „Крыльях холопа“ не вредная, с точки зрения нашей идеологии, мысль.

Разница лишь в том, что „Тревога“ из современной эпохи, а „Крылья холопа“ — из эпохи Грозного. Но нельзя же подменять вопрос об идеологии и мыслях—вопросом о масках, в которые эти мысли облечены.

Мы остановились на этом вопросе потому, что он часто вызывает путаницу в спорах об идеологии. Ведь, если ту же самую мысль, которая вложена в „Крылья холопа“, облечь в современные маски и вместо старинного пионера авиации дать, предположим, современного комсомольца, а вместо Грозного — современного буржуа или бюрократа, то эта картина не возбуждала бы сомнений в том, что она—„идеологически“ приемлемая.

Требование идеологической выдержанности в советской кинематографии, разумеется, не должно приводить к изготовлению лишь специфических „агиток“.

Мы полагаем, что каждая агитация бывает тем сильнее, если она не навязчиво выпячивается, а настолько художественно увязана и переплетена с действием картины, что само действие является заражающим, т.-е. агитационным.

Можно ли вообще „идеологическими“ фильмами считать только те, которые, в качестве типов и масок, берут людей только сегодняшнего дня?

Основная ошибка т.т., защищающих такое мнение, заключается в том, что они вместо коммунистической идеологии, которая должна вытекать из каждого нашего произведения, напирают исключительно на политические лозунги только сегодняшнего дня. Узость эта является часто следствием недостатка опыта и ограниченности наблюдений.

Коммунизм — это целое мировоззрение, которое может быть отображено на экране и в делах, людях и вообще масках сегодняшнего дня, но провозглашать такое ограничение, как догму, — нельзя.

Пролетарское искусство, в том числе и наше кино, выдвинуто на общественную арену классовой борьбой мирового пролетариата, и, кино, имеющему большие возможности воспроизводства, не может быть чужд ни вчерашний, ни сегодняшний и ни завтрашний день, и не только наш, но и рабочего класса и мыслящего авангарда всего мира.

Независимо от всего этого, отдельным большим идеям иногда бывает слишком тесно в масках только современного быта. Их удобнее иногда выразить посредством условных масок или масок другого быта, другой эпохи.

В заключение несколько слов по поводу вообще исторических фильм.

Современность каждой картины вовсе не определяется материалом или человеческими масками, проходящими в кар-

тине, а нашим отношением к выявленным в ней идеям.

Возьмем исторические картины, поставленные на фоне пугачевщины. В настоящее время на московской фабрике Совкино ставятся две такие картины: „Булат Батырь“,—отражающая пугачевщину под углом зрения татарского быта, заснятая при поддержке Совнаркома Татреспублики, и переработанная „Капитанская дочка“.

Раньше, как известно, разные Иловайские трактовали пугачевщину, как просто случайный разбойный бунт, а мы стараемся вскрыть социальные корни пугачевщины, как революционного движения крестьянства, не только русского, но и других заволжских племен, направленного против крепостничества. Разве это не современная нужная и полезная вещь?

Поэтому, конечно, нет ничего предосудительного в том, что мы ставим и исторические фильмы или отдельные сюжеты на том или ином историческом фоне. В общем ассортименте фильм и такие нужны. Важно лишь, чтоб во всех случаях мы освещали материал под углом зрения нашей идеологии и марксистского понимания истории.

Другое дело — в какой пропорции ставить разные категории кино-фильм с тем, чтоб лучше выполнить общие задачи, стоящие перед кино сегодня.

КИНО-СЕТЬ СССР И ПОТРЕБИТЕЛЬ

Успехи культурного фронта в кино обозначаются ростом кино-сети и увеличением производства советских картин.

Как у нас обстоит дело в этом отношении?

Состояние кино-сети по РСФСР характеризуется следующими цифрами:

Род установок.	на I/III—1925	на 1/IV—1927	% роста
Стационарные.			
Коммерческие	650	1491	129
Клубные	647	1788	176
Деревенские	—	232	—
Передвижки.			
Деревенские	100	1186	1086
Различные	—	142	—
Всего	1397	4839	240

По другим союзным республикам мы имеем следующие цифры (на 1/X—27 г.):

Названия районов:	Стационарные установки:			Передвижки деревен. и пр.	Всего установок:
	Коммер. кино-театры.	Рабоч. и пр. клубы.	Сельск. устан.		
Украинская ССР	244	689	713	—	1646
Грузинская „	28	87	—	14	129
Азербайдж. „	16	76	—	13	105
Туркменск. „	5	21	—	21	47
Армянская „	3	18	—	5	26
Узбекская „	—	—	—	—	100
Белорусская „	36	126	—	93	255
Всего по союзным республикам .	—	—	—	—	2308

Всего таким образом кино-установок по всему СССР работает 7147.

Исходя из того, что в среднем на каждую коммерческую установку приходится — 380 мест, на клубную — 280 мест, на передвижку — обслуживание сразу 200 чел. населения, мы имеем по СССР общее количество 1.990.440 место-человек. Так как в СССР насчитывается свыше 145.000.000 населения, то на каждые 1.000 чел. населения у нас приходится около 13 мест, тогда как в Америке насчи-

тывается на каждые 1.000 чел.—53 места, в Европе—20 мест. Отмечая нашу отсталость, мы должны добавить, что в Америке и Европе речь идет о реальных театральных местах, в то время, когда у нас, по СССР, имеется всего 1.729 коммерческих установок, а остальные—это рабочие клубы, в которых кино-сеансы даются только 1-2-3 раза в неделю, и деревенские передвижки, пользующиеся для кино-сеансов помещениями изб-читален и т. п., а часто и совсем открытыми площадями.

Нечего также и доказывать, насколько наши кино-театры как по своей вместимости, так и благоустройству отстают от заграничных.

Мы сейчас подошли уже к такому моменту, когда почти все занятые не по своему назначению кино-театральные помещения уже используются для кино, когда для расширения сети необходимо приступить к капитальному строительству новых кино-театров. По одной РСФСР мы имеем еще 50 уездных городов, 300 селений городского типа и 3.000 крупных сел, которые не имеют кино-установок.

В РСФСР насчитывается 100.421.870 чел. населения, из них 83.278.617 крестьянского и 17.143.853 городского населения. На одно кино в городах в среднем приходится — 5.325 чел. населения, на каждую деревенскую установку или передвижку — 61.550 чел.

Даже при этих цифрах кино не может еще похвастать высокой посещаемостью.

Согласно данным статистики Совкино, на каждую установку в месяц приходится в среднем следующее количество посещений:

	В 1924—25 г.	В 1925—26 г.	В 1926—27 г.
Коммерческие установки	4502	9132	10506
Клубные установки	1324	1698	1758
Деревенские установки	957	1120	1390

Принимая количество рабочих дней в месяц: для коммерческих установок — 26 дней, клубных — 12 дней, деревенских — 15, приходится посещений на установку за один день:

	1924—25 г.	1925—26 г.	1926—27 г.
Коммерческая установка	173	351	404
Клубная установка	110	141	146
Деревенская установка	64	74	93

Средний % посещаемости отдельных видов установок следующий:

	1924—25 г.	1925—26 г.	1926—27 г.
Коммерческих . . .	15%	31%	35%
Клубных	55%	70%	73%
Деревенских . . .	43%	49%	62%

Средний % посещаемости всех видов установок по годам равен:

1924 . . . . . 41%
1925—26 . . . . . 51 „
1926—27 . . . . . 57 „

Валовой доход всей театральной сети в РСФСР расценивается от 45-50 миллионов рублей в год.

Обороты по прокату в РСФСР равнялись:

В 1923—24 г. 5.200.000
„ 1924—25 „ 7.500.000
„ 1925—26 „ 12.000.000
„ 1926—27 „ 15.700.000

Характерно отметить, что 80% всех доходов составляют доходы так называемых „коммерческих“ театров. Клубные же установки дают всего 14%, деревенские—лишь $4^1/_2$% и $1^1/_2$%—разные другие. В этом отчасти кроется причина слабости развития деревенской сети, требующей вложения больших средств, которых ни у кино-предприятий, ни у местных организаций не имеется. Более крупная же передвижка имеющихся средств с обслуживания городской сети на деревенскую грозит подорвать

нужды производства, которое и так корчится часто в финансовых недохватках. Нужно, поэтому, учтя внимание, которое сейчас уделяется развитию кино в деревне, вложение новых, дополнительных средств на это дело, ибо всякому понятно, что имеющееся сейчас количество деревенских установок и передвижек — это капля в море. Рост их, начиная с 1 октября 1925 г., шел следующим образом:

	Стационарн.		Передвижки.		Всего.	
На I/X 1925 г. .	68	—	389	—	457	—
„ I/I 1926 „ .	96	41,2%	537	38,0%	633	38,5%
„ I/IV „ „	147	116,2%	599	54,0%	746	63,2%
„ I/VII „ „ .	155	127,9%	650	67,1%	805	76,1%
„ I/X „ „ .	126	85,3%	839	115,7%	965	111,2%
„ I/I 1927 „ .	170	150%	905	132,6%	1075	135,2%
„ I/IV „ „ .	232	241,2%	1186	204,9%	1418	210,3%

Деревенские кино-передвижки принадлежат:

Политпросв. и ОНО.	Кооперации.	Губисп. Уик'ам. Вик'ам.	Проф. союз.	Частн. лицам.	Совкино.	Остальн.
481	96	174	179	10	31	215
40%	8%	15%	15%	1%	3%	18%

Итого . . 1186—100%

Что касается цен за прокат картин, то с организацией Совкино отмечается их значительное снижение:

По коммерческим установкам до Совкино (до I/III—1925 г.) прокатный день стоил .	45 р. — к.
с I/III по 1/X 1925 г.	29 „ 24 „
за 1925—26 г.	28 „ 53 „
„ 1926—27 „	27 „ 45 „

Фактичéски это снижение в сравнении с тем, что было до Совкино, еще большее, так как до Совкино по всему РСФСР было лишь 11 прокатных пунктов. Теперь их — 58. Такое приближение складов картин к потребителю значительно понизило стоимость расходов, связанных с записью и получением программ.

В отношении цен для рабочих клубов, на основании соглашения с ВЦСПС, действует специальный тариф, применительно к тарифным заработным поясам и внутри их—применительно к мощности того или иного клуба.

Расценки эти по группам следующие:

1 группа . . .	17 р. — к. за каждый прокатный день
2 „ . . .	16 „ 20 „ „ „ „ „
3 „ . . .	15 „ 20 „ „ „ „ „
4 „ . . .	14 „ — „ „ „ „ „
5 „ . . .	12 „ — „ „ „ „ „

Деревенский тариф установлен в 7 коп. за метр в месяц, при чем за программу, взятую на целый месяц, тариф снижается на 14,5%, на 3 мес.—38,6%,

на 6 мес. — 43%. Таким образом, при 6 месяцах проката и 20 днях работы передвижки в месяц — прокатный день обходится около 4 руб.

Переходя к советскому производству, отметим, что оно росло в следующем размере:

Выпущено полнометражных картин:

В 1922—23 г.	12
„ 1923—24 „	41
„ 1924—25 „	70
„ 1925—26 „	77
„ 1926—27 „	98 [1])

В РСФСР советская фильма вытесняла иностранную следующим образом:

Месяцы.	Советских.	Заграничных.	Всего.
Сентябрь 1925 г.	3.829	10.897	14.816
„ 1926 „	8.851	11.743	20.594
„ 1927 „	17.130	13.019	30.149

Увеличилось и количество прокатных дней:

Месяцы.	Советских.	Заграничных.	Всего.
Сентябрь 1925 г.	7.927	22.844	30.771
„ 1926 „	16.764	21.143	37.907
„ 1927 „	31.757	22.094	53.851

[1]) Выпущенных фактически в прокат; в работе было до 120 фильм.

Естественно, возникает вопрос: когда мы сумеем удовлетворить сеть советскими фильмами на 100%?

Для удовлетворения кино-сети РСФСР нужно в год до 200 названий советских фильм. Производство фильмы в среднем расценивается в 75.000 руб., а вместе с копиями до 100.000 руб. Производство 200 названий обойдется таким образом около 20 миллионов в год. Такими средствами кино-производство не располагает. Достаточно напомнить, что валовой прокат по РСФСР (67% всего Союза) дал в 1926-27 г. всего 15.700.000 руб., из которых нужно вычесть еще около 25% организационных расходов. К тому же ограниченная сеть, которая при расширении в будущем, главным образом за счет деревни, не скоро еще даст большие доходы, и наша почти полная зависимость в области важнейшего сырья (пленки, химикалии) от заграницы, не дает нам на ближайшее время возможности на все 100% освободиться от заграничной продукции. Все же к этому нужно итти, осуществляя постепенно следующие мероприятия:

а) постепенное расширение сети с таким расчетом, чтоб в каждом городе, уезде, большом селе была бы стационарная установка, на что в общем нужно около 100 миллионов руб.;

б) постройку фабрики кино-пленки, требующей затрат от 12-15 миллионов руб.

в) постройку новых кино-фабрик и их оборудование, требующих затрат до 8 миллионов рублей.

Мы опускаем ряд других затрат, как необходимость еще большего вложения денег в само производство фильм, и т. д.

Говоря о потребителе советской фильмы, мы должны отметить, что наши картины проложили себе путь и за границу. Замечательная фильма „Броненосец Потемкин“ была в этом отношении своего рода тараном, после чего последовательно устранился ряд препятствий, и советская картина доброжелательно встречается всей прогрессивной общественностью заграницы. Регулярный кино-экспорт организовался только при Совкино и за два года охватил 52 страны.

По отдельным странам продано картин: на Прибалтику — 30 картин, Австрию — 28, Германию—25, Польшу — 24, Чехо-Словакию — 18, Венгрию — 13, Венецуэлу — 13, Колумбию — 13, Экуадор — 13, Перу—13, Боливию—13, Чили—13, Аргентину—13, Урагвай—13, Парагвай—13, Бразилию—13, Швейцарию — 13, Финляндию — 11, Италию — 9, Францию — 8 и т. д.

На наибольшее количество стран запроданы: „Коллежский регистратор“ — на 37 стран, „Броненосец Потемкин“ — 36, „Медвежья свадьба“ — 35, „Крылья холопа“ — 31, „Абрек Заур“ — 28, „Ветер“ — 28, „Мать“ — 22.

ЗАДАЧИ КИНО

Очередные задачи кино строго обуславливаются общими задачами всего культурного фронта.

Нигде в мире задачи эти не поставлены в такой форме, как у нас в СССР, объединяющем столь разноплеменное, разноязычное и, к тому же, малограмотное население.

Мы учитываем, что кино, расшевелив сознание зрителя, является верным помощником книге, журналу, газете и т. д., и, поэтому, именно у нас „великий немой" должен изыскать наилучшие пути, чтоб облегчить братскую смычку между рабочими и землепашцами центра, горцами Кавказа, кочевниками Казакстана и Сибири, декханами и скотоводами Средней Азии и др. Сплотить их всех единой волей и мыслью на пути борьбы за новые хозяйственные и более культурные формы жизни — это наивысшая и наиболее благодарная задача искусства вообще и кино-искусства, в частности.

Из всего этого вытекают и наши задачи:

1) Освещать и пропагандировать проблемы и идеи, вызываемые текущей политической и хозяйственной жизнью, как например: борьба за повышение грамотности, за новый быт, индустриализацию, рационализацию, военизацию, борьба с бюрократизмом и т. д. Тут во всей широте встают перед нами

задачи, изложенные тов. Бухариным на XVI Московской Губпартконференции.

2) Бороться со старой идеологией и старыми идеями (с мещанством, индивидуализмом, разновидностями мистицизма и т. д.). Тут, в связи с общей переоценкой старой культуры, нам предстоит отбиваться от еще опутывающего нас влияния прошлого, выдвигать мировоззрение и мирочувствование класса, строящего новый мир и новую культуру.

3) Наглядно суммировать накапливающийся новый опыт во всех областях жизни (в быту, обществе и т. д.), как показатель достижений новой социалистической культуры.

Каждая из этих задач сама по себе грандиозна и еще мало затронута не только в кино, но и в других областях искусства.

Нелегко их сразу выполнить и в кино.

Нам предлагают: разрешайте все эти задачи в приспособлении к различным аудиториям с их специфическими зрительскими запросами, как-то: к рабочей аудитории, крестьянской, молодежной или комсомольской, детской или пионерской, женской, нацменовской и т. д.

Известно, что втиснуть десятки проблем в одну фильму, ограниченную установленным метражем, не удается тематически и художественно. Очень трудно также каждую фильму непременно приспособить к специфическим запросам всех категорий зрителей.

Мы опускаем пока вопрос о работниках (сценаристах, режиссерах), которые еще не научились делать все так, как это нам нужно. Но если мы выпускали бы 300-400 фильм в год, нам, может быть, удалось бы охватить большее количество проблем и разных аудиторий. К сожалению, производственная мощность, например, самой крупной организации — Совкино — по художественным фильмам пока не превышает 50 в год. Таким образом, за кино будет постоянная задолженность. Но и в пределах этих 50 фильм в год, для которых нужен годовой запас не менее, чем в 75-100 сценариев, мы претерпеваем пока значительные затруднения. То, что мы выпускаем сейчас на экраны, подвергается, поэтому, основательной критике, поскольку вопрос всегда подымается о той или иной установке на различные категории зрителей.

ОБ УСТАНОВКЕ НА ЗРИТЕЛЯ

Для кого мы готовим наши фильмы?

В рабоче-крестьянской стране двух ответов на этот вопрос не может быть. Ясно, что мы должны брать установку на рабочую и крестьянскую аудиторию.

В какой форме мы им должны преподносить наши фильмы? Изучение зрителя еще плохо поставлено в кино и, поэтому, тут имеется ряд спорных моментов.

Есть ряд товарищей, полагающих, что они имеют монополию на знание вкусов и интереса рабочего и крестьянина и, поэтому, они нам предлагают:

Вы обязаны ставить фильмы только из рабочего и крестьянского быта. Других ни рабочий, ни крестьянин не хотят смотреть.

Кое-какие обстоятельства позволяют нам усомниться в правильности этого взгляда.

Приведем некоторые факты.

Культотделом МГСПС была устроена встреча пролетарских писателей и рабочих читателей. Был поставлен вопрос: как воспринимается рабочим читателем современная литература.

Мы читаем отчет об этом в „Рабочей газете“:

„Много горьких истин пришлось выслушать маленькой группе новых писателей, присутствовавших на совещании.

Принято думать, что рабочему интересно читать про рабочую жизнь, крестьянину — про деревню. Читатели-рабочие усиленно подчеркивали, что им неинтересно читать только про себя. Тов. Приходько (кожевник) объяснил свое пристрастие к старой литературе тем, что он в книжке ищет отдыха, развлечения. Новая литература ему рассказывает про рабочую жизнь. Ему же не хочется и во время отдыха думать о том, чем занят весь день.

Старая литература показывает ему неизвестное, жизнь людей, которая на него не похожа. В книге ищешь неизвестное, а новое дает то, что оскомину набило. Тов. Приходько указывает, что буржуазная идеология классиков для него не опасна. Наоборот. Искаженное карикатурное изображение у старых писателей жизни низов всегда у него вызывает мысль: вот как они размалевывают нашего брата.

На эту же тему говорили и другие ораторы.

Тов. Лужневская (союз пищевиков) рассказывала, что работницы дали ей „наказ" — пойти на совещание и поднять вопрос о недостатках новой литературы.

... „Книга должна показать основательно всю жизнь человека без скачков. Затем, нужны сопоставления жизни рабочего с жизнью других классов, а то не знаем, как живут даже наши соседи.

... „Чего ищет работница в книге? Про любовь, про красоту. Кругом похабщина, грязь, нищета, а ей хочется почитать про красивую, хорошую жизнь"...

Мы против всякого „хвостизма". Мы вовсе не полагаем, что нужно тащиться позади каждого читателя и зрителя и беспринципно удовлетворять его запросы. Мы привели эту выдержку не с тем также, чтоб тут же поспорить с отдельными мыслями, а чтоб в порядке изучения зрителя (как и чита-

теля) отметить, что здесь выявились вполне законная любознательность и желание рабочих познать чужой быт, отдохнуть на книге, т.-е. то же, что ищет часто рядовой зритель в кино.

Такие же факты мы имеем в театре. На театральном совещании при Агитпропе ЦК тов. Кнорин в своем докладе, между прочим, отметил:

> ... „У меня есть сводка по нескольким театрам. Отсюда видно, что самый большой сбор в Иваново-Вознесенске в рабочем театре дал „Генрих Наварский", но рядом с этим на втором месте идет „Любовь Яровая" и целый ряд других вещей, а „Воздушный пирог", „Загмук" и т. д. дают только 20-25% посещаемости. Это — печальная картина. Это давит на наш театр. Кто был посетителем „Генриха Наварского" в Иваново-Вознесенске? Была ли иваново-вознесенская мелкая буржуазия или рабочие Иваново-Вознесенска? Мне кажется, что 50-60% нужно отнести за счет рабочих (Голос: факт!)"...

Чем вызвано все это? Мы полагаем, что теми же причинами, по которым почти оперные кино-картины, как „Декабристы" или „Поэт и царь" [1]) — имеют колоссальные сборы не только среди мелкой буржуазии, но и среди рабочих, в то время, когда та или иная „благочестивая", на 100% идеологически

---

[1]) Начаты были еще Севзапкино и закончены Совкино.

выдержанная, но простенькая, серенькая картина, продержавшись на экране один-два дня, снимается.

В чем тут дело? Зритель любит, чтоб все, показываемое ему на экране, было бы насыщено и чисто зрелищным, занимательным материалом. Он вовсе не идет в кино „поагитироваться". Он идет туда отдыхать, использовать свой досуг, и уже наша задача придумать и устроить так, чтоб этот нужный ему отдых и досуг были бы максимально использованы с целью организации чувств и воли зрителя в нужном нам направлении.

Говорят еще, что крестьяне хотят, главным образом, видеть только крестьянскую фильму. И это очень спорно.

Тов. Мещеряков, зам. зав. ГПП, на последнем театральном совещании при Агитпропе ЦК, заявил следующее:

> ... „Позвольте мне обратить Ваше внимание на чрезвычайно яркий пример, когда здесь в центре достаточно деревню не знают. Например, в имеющейся у нас резолюции „Общества старых большевиков". написано: „в деревенском репертуаре должен быть отражен, если не исключительно, то и не на последнем месте, быт современной деревни". Вот вам яркий образчик того, как мы не знаем деревни. Ведь деревня не хочет свой

собственный быт смотреть. Ты нам покажи город, кричат крестьяне, покажи, чего мы не видели"...

Крестьянский писатель Деев-Хомяковский, обследовавший культурные запросы деревни, в свою очередь, пишет („Кино" № 49):

... „Крестьяне хотят, чтобы театр и кино, в особенности, как доступнейшая форма зрелища, показали бы им жизнь города, достижения в индустрии, достижения в технике производства вообще"...

Опять таки, тут вполне законная любознательность и естественный интерес посмотреть на чужой быт, познать то, что в своей обстановке представляется затруднительным.

Рабочему и крестьянину не всегда интересно смотреть свой быт на экране потому, что этот быт со своими многообразными неприглядными сторонами ему приелся. Несмотря на необычайную ломку нашей жизни за время Революции, новое еще тонет в массе безотрадного старого, которое еще не скоро будет изжито. У нас, например, на всех фабриках есть вновь открытые клубы, но сама фабрика старая, грязная, строившаяся с установкой на хозяйские прибыли, а не на заинтересованность в ней рабочих. И удивительно ли, что рабочий часто рвется из своего „каменного мешка" наружу и не хочет его видеть в часы своего досуга на экране? Пройдет еще некоторое время, пока мы еще больше

обновим рабочий быт, еще больше его оздоровим, пока наши сценаристы и режиссеры научатся лучше распознавать все „новое“ и показывать его в ярких радужных красках. А пока у нас умеют воспевать любовь, военный героизм и т. п., но плохо еще воспроизводят пафос труда, сопутствующие ему героизм и последовательную перемену быта. Но все это пока... Постепенно приходят новые силы, новые художники, которые, в конечном счете, справятся и с этим изъяном.

То же относится и к деревне. Но на вопросе о деревенских фильмах, в виду его важности, следует особо остановиться.

Нужно отметить, что этот тип картин у нас вообще находится в загоне. Наши сценаристы и режиссеры еще не научились ни создавать сценарий, ни ставить занимательных картин из жизни деревни. Да к тому же, они деревню и не знают. До недавнего времени принято было полагать, что раз нужно брать в работу деревенскую картину — следует непременно ставить „дешевку“, ибо она себя не оправдает. Поэтому принимали случайные деревенские сценарии, давали их слабым режиссерам и, в конечном итоге, показывали фатоватых „пейзан“ в лаптях и с наклеенными бородами, прилизанных и намазанных „крестьянок“ с походками балерин.

Совсем еще плохо обстоит дело на сегодняшний день с деревенскими темами. Почти все требуют, чтоб в каждую деревенскую фильму втиснуть как можно

больше проблем, при чем обычно в таких случаях ни одна проблема не разрешается. Стало уже также правилом, что, в целях антирелигиозной пропаганды, в любой деревенской фильме всегда отбывает повинность поп, который пьет, пляшет, охотится за девками и т. д. Меж тем всем известно, что попы уже не пользуются прежним престижем, и каждый крестьянин, к тому же, понимает, что и попу свойственны человеческие слабости, в том числе и подвыпить. Показать, поэтому, пьяненького попика — вовсе не значит убивать религию и сопутствующие ей предрассудки, которые глубоко сидят еще в суеверном крестьянине и без попа (есть и беспоповские секты). Наши сценаристы и постановщики не делают также различия между антирелигиозной и антиклерикальной фильмой. Нам действительно нужны, в особенности для деревни, антирелигиозные фильмы, а не антиклерикальные. Их, правда, труднее сделать, но зато от них польза значительнее.

При всей ограниченности нашего кино-производства мы, все же, бросили на экраны уже немало сомнительного „деревенского“ репертуара, от которого деревня теперь отплевывается.

Но все это отнюдь не значит, что мы должны отказаться от постановки картин из деревенской жизни. Собственно говоря, мы еще хороших картин из рабоче-крестьянского быта и не показывали по тем же, довольно важным причинам,

по которым нет еще ничего выдающегося в этой части и в других областях искусства. Меж тем, внутри рабочего класса и крестьянства происходят сейчас сложнейшие процессы в быту и в общественной жизни, которые незаметны для простого глаза. Тут нужны грамотные сценаристы, грамотные и художественно подготовленные режиссеры, которые и должны все это вскрыть, под углом зрения тех проблем, которые стоят перед нами в нашем хозяйственном и культурном строительстве. Но все это должно делаться с захватывающим интересом, без скучнейшего и менторски шамкающего „благочестия", без схематичности, которая существовала до сих пор, иначе мы эти картины в корне скомпрометируем.

Тут уместнее всего сказать:

„Лучше меньше, да лучше".

Тут мы должны гнаться не за количеством, а за качеством. Ведь, если картина даже и благочестива на все 100%, но она художественно настолько убого и неправдиво сделана, что становится малозанимательной и не смотрится, то и весь смысл ее создания теряется. Выброшенные деньги, и только!

Вот почему требование „дайте только рабоче-крестьянские фильмы" вызывает некоторое сомнение, что товарищи, настаивающие на этом, вполне охватили этот вопрос.

Не теряя перспективы необходимости создания фильм из рабоче-крестьянского быта, мы сейчас

должны не столько гнаться за теми или иными масками, сколько сделать упор, в первую очередь, на выявление в самых занимательных формах рабоче-крестьянских проблем. Попутно нам нужно копаться в быту, тщательно изучать его с тем, чтоб научиться создавать занимательные фильмы из подлинного рабоче-крестьянского быта.

Такое положение существует не только в кино, но и в литературе. Вначале 1927 года в Ленинграде состоялась массовая читательская конференция. На заданный одним товарищем вопрос „почему в нашей литературе жизнь рабочих не описывается", писатель Серафимович ответил:

„За десять лет советская литература просто не могла перестроиться, она перестраивается, но очень медленно, сравнительно с запросами. Вот чем объясняется, что даже пролетарские писатели или совсем не уделяют места описанию быта рабочих или уделяют очень мало".

„Не трудно написать, как за станком стоит рабочий, можно описать и семейную жизнь рабочих, но теперь этого мало. Теперь нельзя давать отдельные картины, как бы они ярки не были: они потеряли свою ценность. Теперь нужно дать большое полотно, нужно жизнь рабочих связать со всем теперешним строительством. Такое произведение должно говорить не только о жизни рабочих, но связать эту жизнь со всеми жгучими вопросами нашего

времени, а это страшно трудно. Это неизмеримо труднее, чем было дать „Железный поток“. Трудно потому, что люди изменяются чрезвычайно быстро, изменяется и характер событий, постоянно сталкивающихся. Из этих столкновений тысячи противоречий вылезают. Возьмите дореволюционный быт рабочих: этот быт был определенный, устоявшийся.

Посмотрите на быт теперь: сколько в нем расхождений и противоречий, которые объясняются колоссальными внешними причинами, глубоко социальной перестройкой“...

(„На Литературном Посту“ № 22-23).

В еще более тяжелом положении находится вопрос об освещении рабочего быта в кино, которое, кроме умения писать литературно, требует еще знания сценарно-кинематографической техники.

Интересный и полезный опыт провела в области создания деревенской фильмы Ленинградская фабрика Совкино, командировавшая для уточнения темы на два месяца в деревню молодого кинорежиссера, коммуниста, т. Петрова-Бытова.

В результате такого углубленного изучения материала сценария на живом деревенском быту, мы получили хорошую фильму „Водоворот“.

Этот опыт должен быть учтен и еще более развит как в отношении деревенского быта, так и рабочего.

КОЕ-ЧТО О СОДЕРЖАНИИ КАРТИН

На сегодняшний день мы еще единственный социалистический остров, создающий новый строй в капиталистическом окружении, и, поэтому, героический пафос, присущий всем революциям, жив среди нас, и мы обязаны его и дальше поддерживать.

Поддерживая героику, мы, однако, против специфического „ура-патриотизма", проводившегося в наших фильмах и подчеркивавшего, что сильнее и храбрее нас нет, что мы всем в состоянии „нос утереть". Обычно это сводилось к батальным, а часто и садистским сценам, в которых белые — уроды, глупые, а красные — только паиньки и умницы. Мы считаем это не совсем правильным, ибо, даже в агитационном отношении, нам интереснее показывать не глупых врагов, а людей обычных, не утрированных, и тем больше чести для пролетариата, что он съумел положить на обе лопатки умного и сильного классового противника. „Агитки" уже сейчас никого больше удовлетворить не могут, ибо почти все наблюдали наше превосходство над белыми в моменты гражданской войны, и теперь ждут от нас указания новых путей в мирной жизни.

Особо следует остановиться на вопросах так наз. „садизма", „хулиганства" и „приключенчества"

в советских фильмах, по поводу которых кино-предприятия в свое время получали не мало упреков.

1. Есть определенная истина, что без борьбы сильных страстей нельзя создать драму, нельзя вызвать напряжения и интереса зрителя.

Борьба с препятствиями, сопровождающаяся часто насилиями — наиболее встречаемый элемент большинства драматических сюжетов, ибо показать только „пай-человечков“ было бы, пожалуй, очень пресно, неувлекательно и скучно. Заинтересовать зрителя можно только такими моментами, которые не совсем обычны в его будничной жизни.

2. Мы не „толстовцы“, и фраза „не убий“ нам чужда. Мы не ханжи и, если нужно, убиваем в интересах класса и ничего не видим предосудительного в том, что такие темы трактуются в театрах и кино. Нужно только, чтобы факты убийства не смаковались и не играли самодовлеющей роли. Нужно, чтобы насилие логически и убедительно оправдано было насущными интересами класса.

3. Мы за приключенческие сюжеты, которые столь импонируют нашей молодежи и в которых сцены насилия столь часты. Мы, однако, за них, если они направлены к тому, чтобы расширить горизонт и познание героев или чтоб служить общественным интересам. Мы против них, если они являются только приключениями ради приключений, независимо от того, облечены ли они в буржуазно-„пинкертоновский“ или псевдо-красный цвет.

Каждая приключенческая драма должна иметь сознательно усвоенные идеологические мотивы. Красная „пинкертоновщина", которая часто проводилась раньше в кино и литературе, претворялась неоднократно в своеобразное „красное молодечество". Это вредное явление — зачаток хулиганства. И уже, конечно, в нашей запретительной политике мы должны быть против всяких сцен, в которых выявлены приключения ради грубой корысти (алчная борьба за золото и т. п.) иль просто анархическое озорство против общественного (нашего революционного) порядка. В последнем случае нельзя, однако, сбиться на борьбу с сатирой — той, которой мы даем место и в нашей прессе. Не всегда в нашей просветительной работе нужно итти только от положительного; можно и от отрицательного.

4. В картинах из жизни гражданской войны мы часто не столько уделяли внимания идеологическому обоснованию кровавой борьбы между красными и белыми, сколько простым фактам самой борьбы, нередко преподнося их в нездоровой патологической форме. Есть картины, где садистская тенденция слишком выпячивалась вперед, без всякой нужды. Мы должны признать, что техника каждой борьбы и войны одинакова как при революции, так и при реакции и, следовательно, эту технику борьбы, сопровождающуюся расстрелами, убийствами и т. д. — нам не нужно выпячивать вперед. Прежде всего и больше всего нам нужно образно и художественно

выдвигать идеологические мотивы, руководящие борьбой (конечно, без грубой „агитки"), и тогда сама техника явится лишь подсобным, нужным, но не столь доминирующим фактором. В противном случае, все эти сцены кровавых расправ являются лишь апологией абстрактного „молодечества" и хулиганства.

Отдельные постановщики еще до сих пор также полагают, что достаточно показать толпу рабочих, парад Красной армии, иль высмеять нэпмана и попа — и фильма будет революционной, современной. До сих пор в кругозор многих кино-работников входят лишь внешние отражения нашего быта. Углубиться внутрь трудно, боятся этого, да и не всегда всякому быт этот понятен. Меж тем одна из текущих основных задач — это сделать наш быт понятным, „рентгеновски" его так просветить, чтоб он каждому был ясен.

Сухой и казенный подход к проблемам быта гнал часто зрителя (как и читателя) к чуждым нам вещам и идеям, поскольку те пробовали отвечать на его запросы по-своему. Отсюда, например, успех так наз. „есенинщины". Тов. Бухарин в своих „Злых заметках" по этому поводу писал:

> „...Мы подаем удивительно однообразную идеологическую пищу. Не в том смысле я говорю, что она, эта пища, наварена по одному коммунистическому рецепту. Это последнее очень хорошо, и, вообще говоря, чем больше

такое единство, тем лучше. Но дело в том, что у нас позабывается и здесь об интересах потребителя: потребитель получает частенько штампованные параграфы и циркуляры, написанные с таким скучнейшим однообразием, что от них непривычного человека начинает прямо тошнить.

Коммунистическая идеология имеет гораздо больший охват, чем один вопрос о снижении цен, как ни важен этот последний вопрос. А коммунисты и рабочие вообще — это не ходячие абстракции: они живые люди, с плотью и кровью. Ничто человеческое им не чуждо. Они страдают, радуются, сражаются, любят, живут, умирают. Каждый из них есть и личность, а не статистическая средняя на двух ногах, не индекс, не параграф и не абзац резолюции по текущему моменту...“

Это „злая“, но несомненно очень меткая характеристика, которая должна заставить усилить наше внимание к проблемам быта.

Спросят: а как же с директивами партии, как с индустриализацией, кооперацией и т. д.?

Возьмем кооперацию. Наша задача — показать преимущество кооперации перед частниками. Мы много усилий кладем на то, чтоб развернуть лучшую низовую товаропроводящую сеть, ближе подойти к потребителю, втянуть его через кооперацию в общественную жизнь.

Теперь представьте себе, на какой политической высоте должен быть сценарист и режиссер, чтоб не только разобраться в этом сложном вопросе, но, главное, претворить весь этот довольно сухой будничный материал в художественные и заражающие образы, которые бы показали и внутреннюю сущность кооперации. Известно, что таких работников у нас мало, да и задача „офотогенить" кооперативную, например, лавку — является не из легких. Вот отчасти почему все выпущенные до сих пор фильмы по кооперации малоубедительны и малохудожественны.

Мимо таких проблем мы, однако, пройти не можем. И в поисках путей лучшего осуществления этой задачи нам кажется, что нужно тоже идти от быта, от клокочущих в нем человеческих страстей, от живых людей, которым „ничто человеческое не чуждо", от борьбы за существование, сопровождающейся борьбой бедняка против кулака, кооператора против частника и т. д.

В такую живую борьбу социальных сил и страстей нужно уметь включать и кооперацию. Такая фильма не разрешит все вопросы кооперации, но она легче дойдет до зрителя и заронит в нем мысль, которая может затем дать свои плоды. Так мы пробовали подойти к этому вопросу постановкой фильмы „Генеральная линия". Так мы старались пополнить и другие фильмы кооперативными и артельными лейтмотивами. Мы не вполне уверены в том, что

все это в режиссерском оформлении получится так удачно, как мы этого хотели, но принцип, по нашему мнению, верный. Таким образом, и другие политические задания могут быть выявлены через умело отраженный бытовой материал.

Наша основная творческая сила, открывшая новые страницы в истории человечества — это сознательный классовый коллектив.

Вопрос о коллективизме в фильмах также вызывал в нашей кино-среде споры, в связи с интересными работами режиссера Эйзенштейна, строившего свои фильмы на массах. Так родились „Стачка", „Потемкин" и „Октябрь", в которых основной „герой" — масса, дисциплинированная масса, двигающая коллектив к победе и достижениям.

„Стачка" Эйзенштейна, явившаяся первой „массовой" фильмой вызвала ряд дискуссий. Указывалось на преимущества „массовой" фильмы в противовес фильме с „героями", при чем обоснование этому дается приблизительно такое: личные переживания не должны играть никакой роли в коллективистической фильме. В „Стачке" нет „любвей" и др. сентиментальностей, которыми обычно полны все картины, а есть сложившийся в процессе борьбы коллектив, объединяющий отдельные личности в одном порыве творчества—коллектив, разрешающий все общественные проблемы. „Герой" в фильме — это пережиток индивидуалистических взглядов прошлого, ставка на личность.

Известно, что всякая пропаганда лишь тогда достигает цели, когда она приковывает внимание зрителя, затрагивает его самые сокровенные мысли и чувства. „Масса“ обыкновенно состоит из людей различного уровня сознания, но если даже взять классово вполне сознательного пролетария, то он не только борец, но в то же время отец и кормилец в семье, воспитатель своих детей и т. д., и каждый день он бьется над вопросом, как ему, носителю новой пролетарской морали, реагировать на тысячи „проклятых“ вопросов, выдвигаемых жизнью. Малосознательный же просто живет так, как это принято условиями быта, но у него всегда есть законное любопытство посмотреть, как разрешает текущие житейские вопросы сосед, товарищ и т. д.

Важность не в количестве участвующих лиц („масса“ или „герои“), а в том, как разрешать вопросы, чтоб они толкали мысль зрителя по пути понимания социалистической морали и этики.

Масса, умело использованная, несомненно представляет очень красочный декоративный момент в каждой фильме; она может выявить картины внешней борьбы, но с трудом в состоянии отражать переживания и сомнения, которые сопутствуют каждому рабочему в этой борьбе и которые важно все же разрешить в интересах боеспособности коллектива.

Легкая артиллерия одного хорошего коллективиста („героя“) бывает гораздо подвижнее, нежели

тяжелая артиллерия „массы“, которая не в состоянии проникнуть и обстрелять непролазные часто дебри человеческих предрассудков. Правда, в интересах эффекта не берут в качестве „героев“ мелкие и серые фигуры, способные лишь на самое заурядное. Берут смелых, ярких и сильных людей, которые могут заразить и увлечь других своими идеями, мыслями и действиями и, вместе с тем, выявить то „личное“, которое присуще каждому человеку в отдельности. Идеи коллективизма можно, конечно, отобразить и на примере отдельной личности, если ее действия будут исходить из интересов и задач коллектива.

Не всякая „масса“ — сознательный коллектив, и не каждый „одиночка“ — индивидуалист. Суть в их действиях. Чтоб уточнить этот момент, добавим, что коллективизм вовсе не заключается в том, чтоб стричь всех „под одну гребенку“. Наоборот, в разумном коллективе каждая личность получит широчайшие возможности своего совершенствования и развития, поскольку это будет в интересах самого общества. Крупные личности, скажем гений, которые и в коллективе несомненно будут выделяться, они тем и велики, что их творческая мысль солидарно бьется в унисон с мыслями миллионов. Эта, именно, духовная связь с миллионами создает им их величие.

Поэтому ошибочным является иногда показ коллектива, в котором личность совершенно растворена, как это отчасти было в первой фильме

Эйзенштейна, в „Стачке“. Коллектив собирает личности, а не убивает их. Это буржуазный мир был индивидуалистическим, и в нем личность обособлялась, противопоставлялась другой; каждая личность была собственником, а, следовательно, и конкурентом, которого нужно было изничтожить.

Мы здесь затронули лишь те моменты, которые связаны с фильмами, отвечающими на непосредственные политические задания сегодняшнего дня. Мы опускаем здесь вопрос о так наз. „классических“ и чисто „развлекательных“ фильмах, процент которых был и останется небольшим в нашем производстве. Но в отношении их мы себе не мыслим какой-то „нейтралитет“. Ясно, что они должны быть освещены с точки зрения наших идеологических запросов, а в отношении „развлекательных“ мы уже должны стараться отходить от Глупышкиных, беря темы и материал, имеющие ту или иную социальную значимость.

Попутно мы обязаны обратить самое серьезное внимание на постановку крупных политических фильм, как „Октябрь“, как „Генеральная линия“, так как они фактически ставят вехи в нашей кинематографии. Пусть таких тем будет немного, но мы их должны тщательно обрабатывать с тем, чтоб они являлись знаменами нашей эпохи. К таким темам, если у нас будут достаточные силы и средства, нужно будет уже в ближайшее время причислить: „История партии“, „Союз народов“ и др.

Нам нужны также картины более высокого тематического и художественного порядка, предназначенные для авангарда. Вопрос лишь в том, чтоб так правильно распределить силы и средства, дабы в общем ходе нашего строительства, они давали бы максимальный эффект в разрешении поставленных перед кино задач.

ПРОБЛЕМЫ БЫТА И КИНО

В нашей массовой агитации и просветительной работе нельзя исходить только из интересов и вкусов авангарда, а нужно много внимания уделять интересам самых широких масс, часто даже мало вовлеченных еще в общественную жизнь.

Естественно, что кругозор авангарда поднимается выше мелочей быта и стремится еще больше расширять свои горизонты. Рядовой же зритель ищет раньше всего разрешения вопросов, с которыми он непосредственно сталкивается на каждом шагу в быту, вопросов, претерпевающих не совсем понятные для него изменения.

Нужно признать, что жизнь наша стала сейчас сложнее, больше стало всяких „проклятых вопросов“ в семье, на фабрике, в учреждении, на общественной работе. Внутри жизни происходит еще не всеми осознанная коренная ломка: рушатся прежние семейные устои, на арену общественности выступает новая

женщина, растет новое поколение, повсюду идет ожесточенная борьба старого и нового быта.

Раскройте „Рабочую Газету“, и вы увидите, как редакция, совместно с читателями, серьезно обсуждает такое рядовое, на первый взгляд, событие: имела ли право работница Осташ из Мытищ облить соляной кислотой соперницу, отбившую у нее мужа. Как будто бы в этом нет ничего нового: соляной кислотой обливали и раньше из ревности. Сейчас, однако, этот вопрос уже трактуется не как эпизод борьбы двух самок, а ставится под углом зрения равноправия полов, выводится новая этика и мораль.

Наряду с заражающей героикой нужно уметь и на таких будничных „мелочах“ оправдать идеи революции, суметь убедительно связать интересы отдельной личности с задачами общества в целом, показать, как отдельная личность не может в себе замкнуться. Нужно показать все сопутствующие тут колебания и сомнения личности, и как она постепенно, незаметно, осознав свою беспомощность, втягивается в общий процесс нового коллективного строительства.

Говоря о бытовой фильме, мы тут же упираемся в вопрос о так называемых „любовных драмах“, которые отдельными товарищами иначе не принимаются, как мещанские и обывательские.

Вряд-ли кто-нибудь будет оспаривать значение, которое любовь играет не только, как фактор биологический, но и бытовой. Мы не собираемся утвер-

ждать, что „любовь“ должна являться непременным аттрибутом каждой картины. Но не представляет сомнения, что интерес рядового зрителя к картине всегда повышается, когда на примерах того, что его повседневно волнует (а любовь играет немаловажную роль в жизни человека), он видит пути разрешения не только своих личных проблем, но и общественных. Поэтому, неправа критика, когда она поголовно шельмует такие картины, как „Жена“, как „Третья Мещанская“, третируя их мещанскими, обывательскими и т. д.

На „Третьей Мещанской“, вызвавшей много противоречивых толков, следует остановиться особо.

„Третья Мещанская“ вызвала не только рецензию, но и хвалебную статью на первой полосе в „Ленинградской Правде“ и, наоборот, возмущение со стороны многих других товарищей и рецензентов.

Уже одно это обстоятельство говорит за то, что взята была острая проблема, вызвавшая, что называется, „разговоры“. В чем там дело? Самоуверенный и самодовольный муж, рассматривающий свою жену как кухарку, как принадлежность квартиры, вдруг узнает, что его жена сошлась с его старым товарищем, которому он предоставил кров у себя на квартире. Узнает он об этом от своего же товарища, который не хочет лжи. Дальше выясняется, что второй муж хочет быть таким же „хозяйчиком“ над своей женой, как и первый. В результате бере-

менная женщина уходит от обоих, а оба мужчины признают себя „подлецами“.

Мы должны искренне заявить, что целый ряд моментов (проходных сцен, насыщенных пикантностями) в этой фильме нам не нравятся. Но когда вокруг фильмы и режиссера начинается травля, и в фильме видят только „мещанство“, мы вынуждены стать на сторону режиссера. Все признают, что семейная проблема еще самая сложная не только для рядовых граждан, но и для многих коммунистов. Значит, в чем же дело? Говорят, нет в фильме нужного конца: женщина уходит от обоих мужей и не совсем понятно, куда уходит. Почему, спрашивают, она не пошла раньше в женотдел, или работать на фабрику? Правильно было бы, несомненно лучше, если бы „конец“ хорошо разрешал вопрос, а не только бы его ставил. Это, правда, изъян, но не такой уж большой, чтоб фильму травить. А травят, видите ли, из-за того, что в фильме имеется кушетка, поцелуи и т. п. вещи и ситуации из „мещанского обихода“.

Недавно мы читали, что в Японии цензура запрещает кино-картины с „длительными“ поцелуями, допуская, в крайнем случае, короткие. В ханжеской Англии не допускается показ беременных женщин, т.-е. все то, что вызвало возмущение и наших товарищей.

Любопытно, кстати, отметить, как „3-я Мещанская“ была принята в Германии. Там немецкая

фирма, в погоне за сенсацией, переименовала фильму, дав ей пошлое название „Диван и кровать". Затем буржуазная пресса (журнал „Дейтче Респюблик" 30/XI—27 г.) злорадно начала пугать обывателя—„вот посмотрите, что такое советский брак, в СССР, о, ужас, даже аборт легализован". Это пишется в Германии, где давно констатирован разлом, происшедший в немецкой семье, где по вечерам в Берлине по Фридрихштрассе нужно пробиваться сквозь густые толпы проституток. И это вполне легально и, пожалуй, нельзя было бы узнать современного Берлина, если б это вдруг исчезло.

Правда, брак немецкий—буржуазный брак—происходит всегда торжественно в церкви, с пастором, но в порядке вещей, если жена затем „подрабатывает" себе иногда на костюм или шляпку; когда абортов нелегальных, с большим количеством тяжелых последствий—не меньше, чем у нас легальных без этих последствий. И вот эти господа лицемерно кивают в сторону „легкого советского брака". Это лицемерие еще тем характернее, что та же статья из немецкого журнала сама признает по поводу „3-й Мещанской": „Можно подумать, что у этих русских артистов все Горькие, все Достоевские. Они так жизненны, так близки к природе, так „телесны", что мы чувствуем на себе их дыхание". Лучшей похвалы не следовало бы ожидать, но все же они предпочитают устои брака, освященные их пасторами и кюре советскому браку, так же,

как они, например, предпочитают своих „шуцманов“— „красным фронтовикам“. Тут дело уже не в „жизненности“ и не в „близости к природе“, а в классовом предпочтении.

Нашим товарищам, проявляющим излишнюю щепетильность к „3-ей Мещанской“, не следует опускаться до морали бюргеров и напирать только на „кушетку“, на „аборты“ или на тот или иной лишний „поцелуй“, а не на сумму общих выводов (на мораль), которые рядовой зритель может сделать из „3-ей Мещанской“.

Мы затронули этот вопрос не столько для защиты „3-ей Мещанской“, в которой мы признаем сами много недостатков, сколько с целью защиты определенного типа бытовых картин, пытающихся поставить и разрешить важные этические вопросы. И тут в период нащупывания верного пути („3-я Мещанская“ была первой бытовой фильмой такого рода), можно и нужно спорить о том, насколько тот или иной режиссер и сценарист справились со своими задачами. Но нельзя, как делают отдельные товарищи, огульно проповедывать против них поход.

Бытовые проблемы совершенно не исчерпываются проблемами взаимоотношения полов. Это лишь часть быта, правда, очень крупная. Не менее важны вопросы товарищества и солидарности в том разрезе, как они уже сейчас проявляются в различных областях нашего нового быта. И, наконец, если уже выделять какой-нибудь вопрос, так это вопрос „о рационализации

быта", о котором говорил и т. Бухарин на XVI Губпартконференции. Мы часто бьем в одну какую-нибудь точку и не замечаем, что ее легко преодолеть, рационально зайдя с другого угла. Характерными в этом отношении являются примеры, приведенные т. Бухариным, касающиеся работниц Прохоровской мануфактуры, готовых перейти на большее число сторонок, если им устроить механическую прачечную. А сколько таких вопросов в быту? Разве нельзя также комедию составить из того, примерно, что „мы снижаем 4 р. на пальто, но так «организовали» распределение, что рабочему нужно потерять 4 р. на его закупку, так как магазины торгуют только тогда, когда он на работе" (из речи т. Бухарина). Все это так и просится в кино, и это, без сомнения, если разрешить занимательно, будет хорошо и с интересом смотреться.

Тем бытовых много, но нужно подчеркнуть особые трудности работы над так называемыми „современными фильмами".

Наша жизнь течет очень быстрым темпом. Через каждые три месяца мы уже можем констатировать новые явления, в зависимости от чего меняются часто лозунги дня текущего порядка. Статья быстро пишется, даже книга, сравнительно, легко составляется, но для того чтобы создать фильму нужно, чтобы сценарист в течение нескольких месяцев глубоко продумал бытовой вопрос сегодняшнего дня и создал бы сценарий, затем в течение 6-ти месяцев

идет постановка, а когда фильма выходит в свет, то иногда получается так, что уже прежний лозунг дня устарел, и фильма тем самым устарела. Чтоб застраховать себя от этого, нам нужно научиться брать не столько отдельные детали, сколько обобщающие бытовые темы, которые не так быстро стареют.

При всем этом нужно иметь в виду, что наше кино-искусство не призвано только фотографически и с натуралистической точностью отображать быт сегоднешнего дня на экранах.

Бытовые фильмы, это — очень нужная составная часть нашей агитации на сегодняшний день. В основном же наше окрепшее кино, освободившись от зависимости случайных тем и сценариев, должно будет не столько ориентироваться на верную фиксацию быта (что часто с большей исторической точностью и ценностью может быть осуществлено нашей хроникой), а на выражение мировоззрения класса, победно подымающегося с одной общественной ступени к другой, высшей.

ОБ ОТДЕЛЬНЫХ УЧАСТКАХ КИНО-РАБОТЫ

Из общих вопросов нашего кино-производства необходимо выделить вопрос о детской фильме. До сих пор мы иногда делали фильмы, в которых лишь играли дети („Аня“ и др.), но установка их

была скорее на взрослых. В области детской фильмы еще и не начато изучение зрителя. Нужно также заметить, что и в зарубежной кинематографии мы мало найдем для нас подходящих образцов, поскольку у нас совершенно другие педагогические уклоны. Тут необъятная работа для сценаристов, режиссеров, педологов, психологов, врачей и других специалистов по вопросам детского воспитания.

Работу по детской фильме мы начинаем развертывать лишь с текущего 1927-28 г., но мы не совсем уверены, что сразу возьмем верный тон, поскольку опыта у нас мало, скажем больше — почти нет. Художественно-идеологическая задача, которую мы здесь должы себе поставить, это — не только создавать фильмы увлекательного характера, но и пропитать наши фильмы элементом педагогическим и воспитательным, итти в ногу с Главсоцвосом. Большую роль в построении особого типа детской фильмы может сыграть и мультипликация, которая нами в этом направлении тоже теперь лишь развертывается.

Не менее остро обстоит вопрос и с молодежной фильмой. В этой области нами также еще сделано очень мало. Тов. Бухарин на Московской Губпартконференции обратил особое внимание на неуловленные еще процессы, протекающие среди нашей молодежи и требующие своего разрешения. Тут необъятная еще работа в связи с общими задачами страны, с задачами по индустриализации, военизa-

ции и т. д. и ролью, которую должна играть в них наша молодежь. И тут мы должны много еще проработать в контакте с заинтересованными организациями, чтобы предупредить имевшиеся уже у нас провалы. Работы непочатый край, но нужны средства, опытные сценаристы и режиссеры.

Особо стоит также вопрос о фильме для нацмен. Удовлетворить в этом отношении все национальности мы еще долго не сможем. Наиболее крупные уже имеют свое кино-производство, и речь идет об обслуживании менее мощных.

Каждая нация хочет иметь хотя бы одну — две фильмы из своего быта, своей истории. Это очень еще трудно, и мы должны, поэтому, фиксировать свое внимание на том, что является общим для большего количества национальностей. До сих пор мы делали так называемые „восточные фильмы", при чем главное внимание уделяли экзотике. Современные же проблемы еще мало затронуты. Сейчас же нужно:

1. Учесть, что нет единого Востока, что быт крымских, например, татар резко отличается от быта узбеков, киргизов и др.

2. Что, все же, у ряда восточных национальностей есть много общих больных вопросов в быту, навеянных религией и т. п. предрассудками, с которыми нам приходится бороться, как, например: родовой быт, калым, положение женщины. Нам нужны фильмы, которые трактовали и разрешали бы все эти вопросы.

3. Особо должен стоять важнейший политико-экономический вопрос, связанный с исторически сложившейся в нашей стране обстановкой, по которой наши фабрики и заводы сосредоточены, главным образом, в центре, а сырье — на окраинах, населенных, главным образом, различными национальностями. Тут, подходя к вопросам, подобным индустриализации и др., нужна братская и солидарная работа трудящихся всех наций, и глашатаем этих идей должна быть наша фильма.

Есть еще немало важных участков на нашем кино-фронте, но было бы хорошо, если бы с нашими скудными силами и средствами мы могли бы, хоть в некоторой степени, разрешить то, что нами перечислено выше.

О КУЛЬТУРФИЛЬМЕ

О важности и значении культурфильмы распространяться не приходится.

В практической работе к „культфильмам“ в настоящий момент относят почти все фильмы, не входящие в круг так наз. „художественных“ фильм. Между тем, вполне понятно, что и путем художественной фильмы можно популяризировать отдельные научные вопросы.

Ограниченные технические и материальные возможности еще не позволяют нам (у нас даже еще

нет хорошей микро и рапидной аппаратуры) систематически работать по всем научным разделам и, поэтому, работа в этой области идет еще кустарно. В производство до сих пор брались темы, которые случайно попадались под руку, тогда как и эта область кино-работы должна быть, конечно, подчинена нашим ближайшим культурно-экономическим целям.

Мы полагаем, что на ближайшее время общая установка в этой области должна быть не столько на чисто научную фильму, сколько на научно-популярную, на массовую фильму.

В этой области работы у нас нет особых споров. Мы полагаем, что на ближайшее время, нужно обратить главное внимание на следующие разделы:

1. Этнографический и краеведческий, освещающий СССР с его многонациональным населением и разным бытом под углом зрения общности целей и производственных возможностей.

2. Научно-популярный — сюда мы относим фильмы по естествознанию, астрономии и др., которые, например, и в нашей антирелигиозной кампании могут сыграть бóльшую роль, нежели традиционный „пляшущий попик“ в художественной фильме.

3. Производственный — охватывающий категорию фильм, пропагандирующих индустриализацию и, в особенности, рационализацию, а также борьбу за частичный переход от зерновых культур

к более высоким и трудоемким сельско-хозяйственным культурам (хлопок, лен), имеющим важное значение для нашей промышленности и экспорта.

4. Социальная гигиена — взятая под углом зрения нашей борьбы за профилактику, за здоровый быт, наподобие уже выпущенных нами фильм, как „Утомление и борьба с ним", „Проблема питания" и находящиеся в работе „Алкоголь", „Борьба за здоровые нервы" и др.

5. Школьный — который должен способствовать учебной работе наглядным показом фильм по географии, естествознанию, астрономии и др., приноровленных к детской аудитории, и усиливающих эффект школьной педагогики.

Работа по культурфильме сдвинута лишь с 1927 г. Уже есть кой-какие положительные результаты, которые, однако, являются еще каплей в море в сравнении с тем, что нам в действительности нужно.

О ХРОНИКЕ

О значении кино-хроники, как информационного и агитационного фактора, говорить также не приходится. Об этом уже в свое время было не мало сказано в нашей прессе. Две выпущенные исторические фильмы „Падение Династии Романовых" и „Великий Путь" наглядно показывают, насколько важен каждый метр заснятой хроники для будущей

истории, и какие погрешности были допущены в этом отношении в прошлом.

Не станем останавливаться здесь на трудностях организации хроники, в связи с отсутствием аппаратуры, достаточного количества пленки, квалифицированных операторов-корреспондентов и т. д. Остановимся, главным образом, на той разноголосице, которая наблюдается у нас в вопросах хроники. Возьмем самые выпуклые спорные моменты.

К хронике причисляют сейчас все, что не носит игрового характера, как, например, обычную хронику (новости дня), жанровую, видовую, этнографическую и даже отдельные виды научных фильм, фиксирующих природу и быт. Мы полагаем, что под хроникой нужно понимать только информации (новости) и съемки, фиксирующие наш сегодняшний быт без большого и всестороннего углубления темы. Последнее должно уже быть предметом отдельных картин.

Всем известны также теории, признающие, что только „неигровая" фильма имеет право на существование, и что, так называемые, „художественные" фильмы должны исчезнуть, ибо являются „спекулятивными", показывают лишь „гримасы" и „кривлянье", тогда как неигровая фильма дает „доподлинную жизнь и правду". Спорным является то обстоятельство — действительно ли всегда, так называемая, „неигровая" фильма проходит без инсце-

нировок, так как уже при наводке кино-аппарата — объект съемки (мы говорим о людях) невольно начинает позировать. Как бы в ответ на это, отдельные т.т. добавляют, что нужно „брать жизнь врасплох“, не обнаруживая аппарата, что можно, например, пробуравить щель в стене, как „глазок“ для объектива, и съемка, таким образом, произойдет незаметно, и результаты будут более правдивые. Нечего доказывать, что такой путь „невидимки“ сильно ограничивает возможности кино. К тому же близорукость таких теорий состоит в том, что они желают ограничить нас условиями только сегодняшнего дня и сомнительной возможной сноровкой их „теоретиков“ заснять все события жизни, где б они ни были.

Мы же упрямо не желаем отказываться от того, чтоб и на сегодняшний день, хотя бы и путем инсценировки — воспроизводить, например, борьбу классов 90-х годов, быт Западной Европы, или даже фантазию будущего.

Теоретики критикуемых течений вообще не признают искусства: они против него, как некоего „колдовства“, „чародейства“ и т. д. Попутно вы услышите массу „революционных“ фраз, возвещающих о том, что только они охраняют доподлинность „революционного быта“ и т. д. Это все еще отрыжка отца футуристов — итальянца Маринетти, плохо перевариваемая нашей действительностью и вносящая немалый сумбур в дело хроники, которую нам нужно с большим вниманием развивать,

расширять и совершенствовать наряду с художественными фильмами.

Какова же должна быть наша позиция в этом вопросе?

Нам, в первую очередь, нужно хорошо поставить дело хроники текущих событий. Ценность последней в ее злободневности. Можно и нужно стараться улучшить стиль наших кино-новостей, но всегда нужно иметь в виду, что хроника, наподобие газетных телеграмм, будет иметь свое агитационное значение и ценность тогда лишь, если сохранит свою злободневность и будет показываться немедленно после съемки. Эта работа должна вестись с таким же, приблизительно, темпом и такой разветвленностью, как работа „ТАСС", имеющего связи не только со всеми частями СССР, но и с заграницей.

О сюжетах хроники мы здесь распространяться не будем, полагая, что все политические, хозяйственные и культурные задачи, о которых мы говорили выше по художественной фильме — должны быть освещаемы и хроникой.

Придерживаясь порядка кино-газеты или журнала, мы можем и должны показывать и жанровую картинку или кино-фельетон по отдельным политическим, хозяйственным и культурным вопросам, а также „обозрения" по злободневным темам, что требует более опрятной стилистической (монтажной) отточки, наподобие журнальных статей и фельетонов.

Ювелирная стилистическкя работа начинается тогда, когда мы отдаляемся от злободневности и переходим к своего рода сборникам, крупным статьям и очеркам и т. д., каковыми являются, например, „Падение Династии Романовых", „Великий Путь" и др. Тут, наряду со сложной тематической организацией материала, требуется хорошая (если не применить слово „художественная") стилистическая (монтажная) отточка. Но и здесь, как в художественных фильмах, монтаж не должен являться чем-то самостоятельным, каким-то „фокусом", по которому содержание той или иной фильмы может быть повернуто в ту или иную сторону. Точно также нельзя в засъемках хроники делать из кадра что-то самодовлеющее в ущерб содержанию и осмысленности снимаемого события. Мы должны стремиться давать наиболее изысканную форму, но отнюдь не за счет содержания.

Правильным будет, если по заранее составленному плану съемки (название „сценарий" здесь не совсем подходит), будет уже намечена композиция материала, в зависимости от обследованных мест и др. объектов, подлежащих засъемке. Это трудно сделать при съемке кино-новостей, но это целесообразно проводить при засъемке тематических, хроникальных картин, исторических, этнографических и других культурфильм, делаемых по хроникальному методу, для которых нужно приглашать в качестве консультантов — историков, экономистов, этнографов и др. научных работников.

Попутно мы встречаем отдельных т.т., проповедующих засъемку хроникального материала „в запас", вообще в фильмотеку, чтобы из него, по наитию монтажера, создавать затем фильмы на случайные темы. Но эти же товарищи, проповедывающие накопление материала таким именно образом и выступающие одновременно против художественных фильм, сами не замечают, как они отходят от проповедуемого ими принципа „правды жизни" и скатываются на чисто художественные методы работы. „Правда жизни" не в том только заключается, что вы берете настоящий, хроникальный кадр, а в том, что вы его сохраняете в его логическом, предназначенном ему при съемке содержании и кадросцеплении. Но разницы нет между режиссером художественной фильмы, инсценирующим по своему плану необходимые кино-сцены, и монтажером, искусственно подгоняющим один случайный фильмотечный кадр к другому (снимавшемуся в разное время и по разным поводам), с тем только, чтобы, в конечном счете, тоже инсценировать ими одно какое-нибудь направление действия или мысли. В этих случаях отдельные исторические или бытовые сцены приобретают по воле монтажера совершенно другое, инсценированное им же содержание.

Нужно всегда исходить из конечных целей и задач каждой фильмы — заражать зрителя нашими идеями. И если это мы достигаем художественными

фильмами, было бы смешно от этого отказаться. Значение хроники, или вообще так называемой неигровой фильмы, всегда бывает больше умозрительное и познавательное, тогда как значение художественной фильмы — более эмоциональное. Но тем лучше, если иногда путем искусной засъемки и монтажа мы можем придать и хроникальной фильме эмоциональную значимость. Это значит, что двумя путями мы можем итти к одной цели — влиять на чувства зрителя.

Спорным в нашей практике является лишь вопрос о том, — нужно ли соединять в одну фильму 2 разнородных материала: художественный и хроникальный. Защитники чистой хроники считают это большим кощунством. Исходя из конечных целей фильмы, мы полагаем, что тут нет греха, если это диктуется необходимостью, но все же лучше сохранить „кусочки быта" в их доподлинности, даже при всей искусственности их специфической инсценировки и монтажного сцепления.

Мы полагаем, что всякое течение в хронике имеет право на существование, если оно более или менее талантливо проявляется и, поэтому, мы и пионерам критикуемых нами течений должны давать возможность работать и углублять свои искания, но монополию и преимущество, как они этого часто желают, мы им предоставить не можем. Правда, мы вынуждены также в этом вопросе учесть необычайную ограниченность наших материальных и техни-

ческих возможностей, что заставляет нас не столько гнаться за „гурмандистскими“ теориями, сколько фиксировать свое внимание на главном — на хорошей постановке „кино-новостей“, имеющих на сегодняшний день необычайно громадное политическое значение.

О НАШЕМ КУРСЕ

Кино обвиняют в том, что оно плетется за обывателем. Признаться, у нас было не мало ошибок, но не потому, что у нас не было правильного курса, а потому, что голыми, невооруженными руками его не всегда направишь в желательную сторону.

Кино-производство в прошлом году находилось в катастрофическом положении не только в силу известного всем развала руководства, но и в силу отсутствия сценариев на фабриках.

Нужно было вызвать рабочее настроение на фабриках, загрузить их даже ценою пуска в работу не вполне доброкачественных сценариев. Нужно учесть, что это было через месяц—два после того, как фабрики почти без сценариев перешли из Госкино и Севзапкино в Совкино, когда Худ. отд. при Правлении, во главе с т. Бляхиным, только что организовался, когда т. Бляхин был под давлением того, что нужно было хоть что-нибудь дать фабрикам, чтоб их загрузить. И т. Бляхин прекрасно понимал

цену таким сценариям, как „Рейс мистера Ллойда", и уже, конечно, это не было его „курсом". Больше того, в виде курьеза можно привести еще тот факт, что когда сценарий „Рейс мистера Ллойда" попал к т. Шведчикову (как говорят, патентованному „коммерсанту"), он сделал на нем свою резолютивную надпись „сумбурно, идеологически слабо и т. д.". И у „коммерсантов" не было курса на „Рейс", тогда как „блюстители идеологии", наоборот, вынуждены были все же его дать фабрике, чтобы предотвратить ее развал. И уже попутно со спешной загрузкой фабрик, Худ. отд., по намеченному им плану, начал давать заказы на сценарии, которые во 2-м полугодии значительно поднимают в идеологическом отношении кино-продукцию.

Говоря о курсе, который был в течение года, нужно иметь в виду не только вопросы сценарные, но и режиссерские.

Возьмем к примеру тот же „Рейс мистера Ллойда". Известно, что это является переделкой пьесы „Иван Козырь и Татьяна Русских", шедшей в Малом театре. Сценарий был не совсем хорош, но уже и не так плох. Можно лишь сказать, что актуальность его была очень спорной. Сценарий был дан режиссеру-общественнику, коммунисту в надежде, что он оформит его в нужном нам духе. Оказалось, однако, что подход режиссера в оформлении материала был сделан, что называется, с „дурным вкусом". Свое отношение к этой картине Правление Совкино,

еще до всяких открытых просмотров и критики, единогласно выразило в следующей резолюции: (Прот. Правл. от 27/VI—1927 г. № 28).

„Сценарий Смолина—„Иван Козырь"—был несомненно довольно посредственным, и его постановка диктовалась необходимостью срочной загрузки фабрики и отсутствием лучших произведений. Тем не менее, сценарий давал возможность создать среднюю веселую фильму без попытки ставить и разрешать мировые проблемы... Но режиссер решил итти совершенно иным путем. Сломав и сократив линию Козыря и Татьяны, значительно ограничив роль матросов и пароходной прислуги, режиссер широко развернул роль Ллойда и сутенеров, превратив их в главные действующие лица и сделав, таким образом, из сценария „Иван Козырь" — совершенно новую фильму—„Рейс мистера Ллойда".

...Режиссер,—он же и автор обновленного сценария — задумал на примере м-ра Ллойда показать, как он говорил, смрадную душу буржуа и разложение буржуазии вообще. Имея такую установку (которой совершенно не было в сценарии Смолина) — режиссер начал накручивать это „разложение" с изобретательностью, достойной гораздо лучшего применения...".

В аналогичном отчасти положении находился вопрос и с отдельными другими картинами первого полугодия.

Нас упрекают также в том, что представленный в начале прошлого года производственный план по „коммерческим“, якобы, соображениям изменился, и что специально брались в работу фильмы, как „Поцелуй Мэри Пикфорд“, с тем только, чтобы угодить мещанину и обывателю. Товарищи, выступающие с такими обвинениями, совершенно не учитывают сложность составления производственного плана в кинематографии.

В чем эти затруднения?

1) Нужно, во-первых, чтобы каждый план отвечал основным запросам, выдвигаемым советской действительностью и общественностью.

2) Нужно не просто иметь темы, а делать установку на того или иного режиссера, ибо как бы хороша тема ни была — не каждому режиссеру можно ее дать для осуществления. Нужно также приспосабливаться к специфическим художественным вкусам и уклонам того или иного режиссера.

3) Нужно иметь сценарий на летнюю, зимнюю и осеннюю натуру. У вас, например, может быть готовый к постановке сценарий, но по ходу действия необходимо 50-60% натурных съемок. И если сценарий проработан, предположим, в августе-сентябре, то в таком случае неизбежна его „передвижка“ на будущий год, ибо солнечных дней в октябре и ноябре, что называется, „кот наплакал“.

4) Наконец, и это самое важное, нужно иметь уже готовые сценарии, а не темы. Бывает

так, что тема хороша, над ней работаешь 3 месяца, а в результате довольно часто получается сценарный брак, ибо у нас очень мало работников, знакомых со сценарной техникой.

Естественно, что когда Худож. отд. представил на утверждение заинтересованных инстанций 48 тем (т.-е. столько же, сколько нужно было ставить картин), не имея на это еще готовых сценариев, он не учел всех последствий, и в результате получилась неизбежная „передвижка“, которой подверглись 18 тем, из которых не все являлись даже идеологически приемлемыми. Среди „передвинутых“ тем имеются, например, такие, как „Окна напротив“, с определенным мещанским уклоном.

Какие же картины поставлены и ставятся взамен выбывших тем?

1) „Ухабы“ — из быта рабочих, 2) „Два друга, модель и подруга“—из быта рабочих-изобретателей, 3) „Приходите завтра“ — против бюрократизма, 4) „Клеймо креста“—из быта корейцев, 5) „Двор“—из деревенского быта, 6) „Горбачи“— из быта ленских золотоискателей, 7) „Водоворот“ — из быта деревни; детские и молодежные фильмы, как „Кружева“, 8) „Заводной жук“, 9) „Золотой мед“, 10) „Парижский сапожник“, 11) „Сторона лесная“; комедии: 12) „Отважный мореплаватель“, 13) „Главдыня на отдыхе“, 14) „Пружинка“; 15) „Могила Панбурлея“ — из эпохи гражданской войны, 16) „Седьмой спутник“—по рассказу Лавренева, 17) „Кастусь

Калиновский" — из революционной истории Белоруссии; нацменовские: 18) „Гафир и Мариам", 19) „3-я жена муллы". Среди этих вполне приемлемых и полезных тем единственной является фильма „Поцелуй Мэри Пикфорд", вызывающая нарекания, как не ставящая никаких современных проблем.

Возможно, что та или иная фильма в режиссерском оформлении получится не такой, какой мы ее наметили, но курс во 2-м полугодии, когда оказалась просто фактическая возможность резко повернуть руль, — был верный.

Об этом уже свидетельствуют часть выпущенных фильм, тепло встреченных, как: „Ухабы", „Сторона лесная", „Два друга, модель и подруга", „Парижский сапожник" и др. — как раз те, которые были взяты взамен „передвинутых".

Но вопрос о курсе, об ориентировке должен быть поставлен вне зависимости от положения на сегодняшний день.

Есть у нас тт., которые требуют, чтобы каждая фильма отражала ряд проблем, и т. к. они к тому же очень щепетильны, то они настаивают на том, чтобы каждый жест, каждое движение того или иного героя фильмы были бы непременно согласованы с коммунистической программой и партийным уставом. К этому примешивается и необычайный пуританизм.

Тов. Сосновский, например, выступал недавно на диспуте о кино и говорил о развращающем влиянии наших картин, где женщина одета еще „по-буржуаз-

ному". Тов. Сосновский здесь уже предупрежден другими. Несколько епископов в Италии отдали распоряжение, чтобы в церковь не допускались женщины в коротких юбках. Вы думаете, что помогло? В церковь перестали ходить, а короткие юбки не бросили. И вообще мы сильно сомневаемся, что разрешение вопросов идеологии нужно начинать с костюма.

Тов. Смирнов (быв. редактор „Рабочей Газеты")— тот также в порыве благочестия, по примеру старинной инквизиции, прямо требовал сожжения всех наших картин на Красной площади, изгнания всех беспартийных режиссеров и т. д.

В общем ясно, что все эти товарищи требуют картин для авангарда, который уже критически все осознал, имеет уже свой определенный интерес и вкус, но не для широкой массы, которая в поисках занимательного предпочитает еще (как это ни печально!) романы и приключения, такие хотя бы, как печатающиеся в „Рабочей Газете" (Тайны Флоренции и т. п.). То, что мы наблюдаем в кино, обще и для других отраслей искусства.

Вот, например, одно из последних объявлений „Рабочей Газеты" о печатающемся там романе [1].

Мы сильно сомневаемся в идеологической выдержанности „шантажиста и убийцы «Кюпи». Судя по объявлению, нам, наоборот, кажется, что все эти распроклятые Гарри Пили просто щенки в сравнении

---

[1] См. на следующей странице.

«Пропавший миллион»

Перед читателем развертывается картина английского буржуазного общества, в котором тесно и дружно перемешиваются богачи и аристократы с ворами, мошенниками и убийцами. Шантажист и убийца „Кюпи", невидимый и неуловимый, в течение многих лет терроризирует и богачей, темными тайнами которых он владеет, и могущественную тайную полицию — Скотланд-Ярд, лучшие сыщики которой оказываются бессильными перед „Кюпи".

с „Кюпи". Спрашивается, однако, почему „Рабочая Газета" печатает такие романы, как „Крылья холопа" (печатался в „Рабочей Газете" в бытность редактором ее т. Смирнова, который предлагал сжечь все наши фильмы) или „Пропавший миллион" и т. п. „дребедень", а не печатает рассказы только пролетарских писателей? Хитрые редактора из „Рабочей Газеты", если их вызвать на откровенность, вероятно, сказали бы: „от того, что «Кюпи» попусту попрыгает немножко или поколет того или иного миллионера или шпика — от этого ничего плохого не получится. Зато вместе с «Кюпи» читатель у нас проглатывает то, что нам дозарезу нужно, чтобы он принял. В конечном счете, хороший читатель сам разберется". Редактора „Рабочей Газеты" добавили бы также, что „мы вынуждены этого мер-

завца «Кюпи» импортировать из Англии, ибо у нас еще нечем его заменить".

Такое же положение и в кино. У нас еще мало занимательного. Но нам говорят: „у вас монополия проката, вы можете попросту навязать ту или иную картину кино-театру". Иначе говоря, возьмите зрителя измором.

Если б вопрос так стоял о хлебе и мануфактуре, не сомневаемся, что мы очень быстро сломили бы упорство рядового зрителя. Но роль идет о зрелищах, и никаких мер принуждения ходить в кинотеатры у нас нет. Есть лишь одна мера — заинтересовать зрителя, хотя подчеркиваем, что мы „Кюпи" не поставили бы в кино.

И уже нечего говорить о том, что если попадется своя, в полном смысле, родная, занимательная вещь — она будет иметь безоговорочное преимущество перед всеми остальными.

Если это понять, то отпадет обвинение в том, что мы метим, главным образом, на обывателя и на удовлетворение его прихотей и вкусов.

Но и обывателя нам не стоит оставлять без внимания. Суть лишь в том, в какую сторону это влияние нам направлять. Учтем, что обыватель по своей психологии, чаще всего, беспринципен и беспечен в идеологическом отношении, не имеет своей ярко выраженной политической линии, колеблется то вправо, то влево, толкаемый различными другими активными слоями.

Таким он фактически остается и в условиях нашего города с его повышенной многообразной культурой и в условиях деревни, где культурная отсталость порождает к тому же и ряд предрассудков (религиозных, бытовых и т. д.).

Его идеология, которая у нас в обиходе называется „обывательщиной", распространяет свою заразу и загнивание повсюду, где не встречает противодействия наших активных классовых идеологических принципов. Мы, например, раскачиваем рабочего, вводим его в общественную борьбу, в партию, но не в силах бываем изменить сразу его семейный быт, где годами отслоившиеся навыки, перенятые у обывателей, еще цепко держат его за горло. Обывательщина к тому же родная сестра обломовщине, питает бюрократизм и другие виды малокультурности там, где часто даже имеется внешний облик „культуры".

Бить нужно по всему фронту обывательщины, и, в первую очередь, по самому обывателю, являющемуся еще довольно толстым пластом в городе и деревне. Но поскольку этот последний поддается толчкам, очень важно, чтобы он поддавался именно н а ш и м толчкам.

Толкать можно по-разному: можно взять и одним ударом перебросить его на нашу сторону. Он подчинится силе, будет слушаться, но, не будучи убежден, что наше подталкивание ему полезно, в любой момент может предать нас.

Но можно и нужно подталкивать так, чтобы и он сознательнее относился к нашим целям и задачам: можно и нужно вывести его из обывательской беспринципной спячки (это мы уже с успехом проделали в отношении значительной части мелкобуржуазной интеллигенции), заставить и его служить нашим целям и задачам.

„Построить коммунистическое общество руками коммунистов — это ребячья, совершенно ребячья идея",—говорил Ленин на XI съезде ВКП. В области культработы и массового просвещения мы, поэтому, должны итти не только по линии наименьшего сопротивления (авангарда), но и наибольшего — по линии обхвата различных слоев, слабо или почти не вовлеченных еще в русло нашего всестороннего строительства.

Все это учло и театральное совещание при Агитпропе ЦК, которое в своей резолюции написало:

„...(театр) должен выполнять своими специфическими средствами роль одного из важных рычагов способствования социалистическому строительству, вовлекая в него широкие массы рабочих и крестьян, вовлекая и перевоспитывая интеллигенцию и мелкую буржуазию в соответствии с задачами, стоящими перед пролетариатом"...

Отсюда мы подходим к методам нашей агитации вообще и кино-агитации в частности.

О МЕТОДАХ АГИТАЦИИ

В политике и экономике мы много внимания уделяем „мелочам“ жизни. Оправдать революцию приходится уже не только тем, что мы лишний раз, предположим, в кино-картине покажем, насколько „мы сильны и умеем разбивать белых“, а на том, насколько мы умеем справляться с хозяйством и безболезненно снижать на 1-2 коп. пуд муки или метр мануфактуры.

В нашем многонациональном Союзе, населенном многочисленными племенами, находящимися на различных ступенях своего экономического развития, вопрос о национальном равенстве тоже уже не решается одной декларацией. Где-нибудь в Узбекистане равенство осуществляется правильными ценами на хлопок и на хлеб и другими, на первый взгляд, мелочами, долженствующими, однако, показать местному жителю, что б. Россия больше его не эксплуатирует, как колониального раба, а хочет создать ему экономические условия фактического равенства.

Лучшие результаты от нашей агитации получаются тогда, если отправными точками взяты запросы самой широкой жизни. На этом пути мы, как бы взяв под руку неразобравшихся и колеблющихся, разбиваем перед ними все предрассудки, ведем их с собой в нашей трудной и тяжелой борьбе.

Тов. Ленин учил нас уметь приспосабливаться ко всяким условиям, но себя, как коммунистов, нигде не терять. Это основное правило. Дальше, всегда нужно учитывать, на какой стадии общественного развития находится та или иная социальная группировка, и к ней, к ее понятиям, приспосабливать нашу пропаганду, не теряя никогда своего основного большевистского стержня.

Тов. Ленин писал:

„Капитализм не был бы капитализмом, если бы „чистый" пролетариат не был окружен массой чрезвычайно пестрых переходных типов от пролетария к полупролетарию (тому, кто наполовину снискивает себе средства к жизни продажей рабочей силы), от полупролетария к мелкому крестьянину (и мелкому ремесленнику, кустарю, хозяйчику вообще), от мелкого крестьянина к среднему и т. д. — если бы внутри самого пролетариата не было делений на более или менее развитые слои, делений земляческих, профессиональных, иногда религиозных и т. д. А из всего того необходимость — и безусловная необходимость — для авангарда пролетариата, для его сознательной части, для коммунистической партии прибегать к лавированию, соглашательству, компромиссам с разными группами пролетариев, с разными партиями рабочих и мелких хозяйчиков выте-

кает с абсолютной необходимостью. Все дело в том, чтобы уметь применять эту тактику в целях повышения, а не понижения общего уровня пролетарской сознательности, революционности, способности к борьбе и к победе".

Том XVII стр. 162.

Наша задача на сегодняшний день остается еще такой, какой ее наметил тов. Ленин. Мы не можем удовлетвориться только „благожелательным нейтралитетом" окружающих нас общественных слоев; мы их должны вести с собой, подталкивать их. Мы часто их должны окружать не меньшим вниманием, чем сам авангард, ибо тем самым укрепляется боеспособность самого авангарда.

Но для этого мы, опять-таки, должны учесть специфичность отдельных массовых аудиторий, ее интерес. Фантазировать и выдумывать тут нечего. Эти аудитории нужно брать такими, как они есть, чтоб их лучше запрячь в нашу упряжку и двигать их дальше. Тов. Ленин писал:

„Мы можем и должны начать строить социализм не из фантастического и не из специально нами созданного человеческого материала, а из того, который оставлен нам в наследство капитализмом. Это очень „трудно", слов нет, но всякий иной

подход к задаче так несерьезен, что о нем не стоит и говорить".

Том XVII, стр. 141.

Какая же задача стоит перед нами в кино?

Мы должны уметь затронуть вещи, в которых заинтересованы как можно больше категорий и слоев населения.

Как это делает зарубежное кино? Оно, в своих картинах, не набирает сразу много вопросов, а один какой-либо кусочек жизни, один вопрос, близкий каждому человеку. Разрешают же его так, как это нужно капиталистическому строю. Если затрагивается социальная проблема, то, будьте уверены, теория классовой гармонии будет проведена так тонко, что рядовой и малоискушенный зритель ее сразу и не заметит. Мы должны еще научиться так умело, рационально и экономно брать материал, чтоб он мог заинтересовать как можно более широкие массовые слои. Но во всех случаях мы никогда не станем, конечно, на точку зрения любой массы или обывателя, не будем плестись за ними в хвосте, не будем потворствовать их вкусам, как это делает заграничная фильма, а должны всегда стараться стать впереди их и, зацепив то, что их интересует, брать их на абордаж, вести за собою, никогда и нигде не теряя себя

как коммунистов в понимании целевой установки.

Отсюда также нужно сделать вывод, как строить нашу агитацию через кино.

Опыт показал, что одними крикливыми агитками делу тут не поможешь. Агитацию нашу нужно преподносить не „лошадиными дозами", как это делается еще часто сейчас, а составлять ее своего рода „гомеопатически", в виде „подслащенных пилюль", которые проглатываются, и лишь затем незаметно оказывают свое влияние.

Но в то же время мы должны бить на занимательность и иметь уверенность в том, что производимая нами кино-картина будет с интересом смотреться. Материал нужно так идеологически переварить, чтоб охваченная занимательностью мысль зрителя склонялась бы в нашу сторону.

Кино должно стать могучим средством перевоспитания человека. Перевоспитывать же нельзя одними окриками, которые вызывают лишь недоверие к воспитателям. „Агитки", как бы благочестивы они ни были, уже раздражают своей неубедительностью. Необходимо, чтоб нашим кино-картинам верили.

Иначе повторится то же, что было у нас в свое время в поэзии, когда пролетарскими поэтами считалось приличным петь только о том, что „я люблю тебя, вагранка", а на поверку выходило, что каждый комсомолец любит не только „вагранку",

но и здоровую молодую девушку; что этот пуританизм, как уже отметил и тов. Бухарин, совершенно не мог заменить увлечения „есенинщиной“ и т. п. направлениями, которые чувства молодежи направляли совсем в другую сторону.

О ФОРМАЛИСТСКИХ УКЛОНАХ

Оставаясь на строго практической позиции, мы не предполагаем широко развернуть этот вопрос во всем его принципиальном значении, а приведем лишь отдельные примеры из нашего молодого кинопроизводства, где голый формализм, в подлинном смысле, себя еще не проявил, но где все же проглядывают иногда некоторые его тенденции, которые в действительности может быть и не связаны с какими-либо теориями формализма.

Кино, как и всякое искусство, требует, конечно, совершенных форм. И тут, по нашему мнению, нельзя делать особых стеснений. Наоборот, мы должны дать возможную свободу всем течениям и даже покровительствовать некоторому экспериментаторству с тем, чтобы поддержать нашу кино-промышленность на должной художественной высоте. Но лейт-мотивом во всех этих случаях должно быть хорошее содержание, хороший приемлемый сценарий.

Меж тем, в нашей кино-среде уже проскальзывают некоторые нотки, грозящие искривить нашу

линию в этом вопросе. Приходят сценаристы и, не имея перед собой осознанной темы, говорят: „Вот мы можем обыграть тот или иной материал". Тема затем только „вымучивается", является как бы искусственно пришитой. В результате получается, что не столько тема и логическое содержание играли роль для сценария, сколько желание „обыграть вещь" — чисто формалистские устремления.

Часто такой формалистский уклон прикрывается необычайно „революционными" фразами и заявлениями в роде: „мы желаем показать производство" или „обыграть машины" и т. д. Нужно иметь в виду, что под этим отнюдь не понимаются производственные фильмы, которые должны осветить процесс той или иной работы. Машина берется лишь как „вещь" вне ее социального смысла и значения. Если возражаешь против этого, то ты мещанин, против „машинизма" и т. д.

Все это напоминает немного выступления бывших „комфутов" (коммунистов - футуристов), которые говорили, что они „пуп современного сознания", что только они поняли смысл „динамизма", „рев машин и автомобилей".

„Комфуты" брали машину „такой, какая она есть" (что не чуждо и капитализму), не вникая в ее социальное значение, ибо та же машина есть не только „вещь", но и фактор, способствовавший расслоению общества на классы, и борьба идет за

овладение этими машинами со стороны рабочего класса, не столько ради самих машин и ради их прекрасного „рева“, сколько за изменение всего общественного строя.

Это и нужно понимать, и вместо обыгрывания только „вещи“ стремиться к хорошему и социально оправданному содержанию, которое, конечно, может быть „обыграно“ самыми разнообразными формальными методами.

„Ахиллесовой пятой“ для некоторых наших постановщиков является и так называемая „динамика“. Ради этого вы часто видите в картинах бессмысленную беготню, не объясняемую никакой логикой, или малоизобретательные самоцельные „трюки“, совершенно ненужные для логически развертывающегося действия. Для некоторых наших постановщиков „динамика“ — какая-то самоцель, или рок, переступить через который они не могут, скорей, не знают каким образом и, поэтому, сбиваются на путь, проторенный формалистами, хотя по существу, может-быть, ими и не являются.

А, между тем, социальная сущность и здесь довольно проста:

В мир вошла машина, которая, с одной стороны, необычайно усилила и все больше усиливает темп нашей жизни; с другой, и это самое важное, обостряет во всем мире классовые конфликты. Вполне понятно, что показать современный быт с радио, авиацией, метрополитенами—медлительным

темпом 18-19 века совершенно невозможно, но, с другой стороны, давать голую „динамику", как самоцель, не увязанную в социальном узле отражений эпохи, совершенно бессмысленно.

Содержание современных вещей нуждается, конечно, в „динамике", но само это содержание должно распирать формы, видоизменять их и усиливать темп картины. Динамика не является чем-то обособленным от содержания, а исходит от него на протяжении всего действия.

Иногда в кино не столько ищут, сколько „мудрствуют". У нас уже есть теории, что вообще не нужно „переживаний", что нужно снимать только голую жизнь, как она есть, скорее, как она заметна извне, что можно, вообще, заснимать материал, а затем придумывать содержание, комбинируя монтажем и т. д. В области кино мы переживаем еще „детскую болезнь", которой мы болели несколько лет тому назад в изобразительных искусствах. Правда, во всем этом есть иногда много любопытного и хорошего озорства, но из-за этих предполагаемых к открытию „Америк" нам не нужно упускать основное—культурное обслуживание масс понятным содержанием.

Также неправильно, почти фетишистски ставятся вопросы монтажа, как, своего рода, самоцель в киноискусстве. Это часто общее явление как для формалистов, так и для неформалистов.

Искусство кино кроется в композиции кадра, в мизансценном и монтажном построении

содержания, над которым должны работать сценарист, режиссер, художник и оператор. В этой совместной работе уже выявляется стилистическая отточка будущей кино-картины.

Если все же продолжает существовать теория какого-то самостоятельного монтажа, то это—потому, что часто имеешь дело с не вполне опытными режиссерами. Бывают же случаи, что заснимается до 30.000 метров, а затем сам режиссер теряет основную нить кадросцепления и сидит над монтажем картины месяцами, или вынужден прибегнуть к помощи монтажера.

Монтаж, взятый отдельно, не может и не должен играть самостоятельной роли в направлении содержания фильмы. Он может быть уже в наметке при проработке сценария, должен быть предусмотрен во время съемки, независимо от того, в каком порядке происходит сама засъемка кадров, и уже получить оформление или отточку при практической работе над окончательным кадросцеплением.

Предпосылкой для этого должен быть грамотный сценарий, ясное содержание его, и строго продуманная коллективная работа над ним сценариста, режиссера, художника и оператора. Тогда не нужно специальных монтажеров — этих шаманов и фокусников, производящих часто свои разрушительные действия над смыслом фильмы.

Мы не зовем обратно к затхлому натурализму с его протокольностью, мешавшему полету идей,

сковывавшему развитие формы и низводившему искусство до простой фотографии. Нам нужно искусство, созвучное эпохе, искусство потрясающее, высекающее „огонь из сердца человека“, полное порывов и устремлений. Для этого нужно итти навстречу и формальным исканиям при условии, однако, что основное для каждой фильмы — содержание — не будет игнорировано.

Пролетарское кино-искусство, чтобы подняться на должную высоту, должно быть подчинено всем законам разума, логики и живого классового опыта, вне которых не может быть действительного познания.

ОБ ЭКСПОРТНЫХ ФИЛЬМАХ И КОММЕРЧЕСКОМ УКЛОНЕ

Вопрос об „экспортных фильмах“ вызвал, как известно, много шуму. Отдельные товарищи усмотрели в этом, якобы, желание приспособить советскую кино-продукцию к вкусам западного обывателя, к его идеологическим запросам.

Действительная же сущность дела более чем проста: всем известна наша большая зависимость от иностранного сырья и те стеснения, которые кино-производство переживает вследствие валютных затруднений. Когда же выяснилось, что наши кар-

тины могут, в свою очередь, стать экспортным товаром, — нас просили усилить вывоз, выделив для этого, может быть, несколько ударных картин. Следовало также учесть, что для советских картин цензурные условия за рубежом стали сейчас жестче, но это отнюдь не значило, что наши фильмы должны приспособляться к вкусам зарубежного обывателя и иметь какие-то чуждые нам идеологические вывихи.

Наш общий курс в этом вопросе — это делать, в первую очередь, фильмы для советской страны. И если из общего количества наших фильм нам удастся отдельные (как „Булат Батырь", „Хаджи-Мурат" и др.) продвинуть и на заграничные рынки, мы будем такое дело выполнять со всей энергией, считая это чрезвычайно важным как в смысле поднятия престижа советского искусства за-границей, так и в смысле усиления наших валютных возможностей. Но во всех этих случаях ни о каком идеологическом потрафлении заграничному обывателю не может быть и речи.

Нелепы также обвинения в том, что ради „коммерции" затирается советская фильма в угоду заграничной.

Когда монополист по прокату в РСФСР — Совкино был только прокатной организацией, можно было еще кое-кого этим, что называется, „брать на мушку". Сейчас вряд ли кто-нибудь, серьезно подумав, поверит, что Совкино хочет, чтобы его же

собственное производство приносило убыток. Всякий понимает, что каждое хозрасчетное предприятие заинтересовано в скорейшем возвращении оборотных средств, вложенных в производство. К тому же, сами факты говорят о совершенно другом.

В марте 1925 г. в РСФСР процент советских фильм в прокате составлял — 13%, в сентябре 1925 г. — 25%, в сентябре 1926 г. — 54%. Но ни производственные, ни финансовые возможности не позволяют еще нам на сегодняшний день иметь все 100% советских картин. Меж тем, если бы мы совершенно отказались сейчас от заграничных картин и неаккуратно удовлетворяли театральную сеть, она терпела бы убытки, не расширялась бы и тем самым подрывала развитие самой советской фильмы, доходность которой зависит от увеличения сети.

Отсюда и необходимость иметь еще и заграничные фильмы. Добавим, что в целях чисто художественных, даже при условии наличия всех 100% советских фильм, необходимо будет ввозить еще несколько показательных в техническом и формальном отношении заграничных фильм.

Нынешняя же „интервенция" заграничной фильмы вызвана еще исключительно недостатком советских фильм для нормального удовлетворения экранов. Нужно лишь пожелать, чтоб на будущее время отбор заграничных фильм более соответствовал нашим художественным и идеологическим запросам.

В связи с этим, нельзя не остановиться вообще на обвинениях в „коммерческих уклонах“ в кино.

Без хозяйственного расчета не может существовать ни одно самоокупающееся предприятие. Но значит ли это, что „коммерция“ должна итти за счет идеологии? Значит ли это, что мы, предположим, должны гнаться за чужой идеологией с тем, чтоб только заработать? До таких глупостей никто не договаривался. Мы говорим, что идеологически выдержанная фильма должна быть настолько художественно и занимательно проработана, чтоб быть и коммерческой фильмой. Только так может стоять и разрешаться вопрос.

Мы не имеем намерения прикрыться „казенным оптимизмом“ и заявлять, что все у нас обстояло благополучно. Мы не будем касаться здесь вопросов проката, но в отношении производства крылатое обвинение в том, что оно специально ориентируется на мещанина, не выдерживает критики и уже, во всяком случае, меньше всего было продиктовано „коммерческим уклоном“. Да и опыт проката вовсе уже не на стороне так называемых „неидеологических“ фильм. Дело не в идеологии, а в искусстве и занимательности кино-лент. Нашей идеологии прокат не боится, не избегают ее и театры, если она преподнесена в художественных формах. В этом гвоздь вопроса. Выше уже было сказано относительно нашего курса, и в какой мере мы зависели при выполнении его от сценариев и режиссеров. Здесь

была беда переходного времени, сценарные и режиссерские неурядицы, но отнюдь не вина мнимого „коммерческого уклона".

О ЛЮДЯХ В КИНО

Театр имеет свои традиции, свою давнишнюю культуру и своих людей. В кино еще нет традиций, мало культуры и люди случайные. Правда, у нас есть кино-школы, наполняемые молодняком, но учиться им крайне тяжело, часто не у кого, практики мало, поскольку они оторваны от производства. Нужно полагать, что лишь со временем, когда само производство будет работать в более нормальных условиях, этот подучившийся, полный энтузиазма молодняк, будучи вовлечен в производство и получив практическую закалку, даст нам много нового и своего в кино.

А пока приходится поражаться „безлюдью", несмотря на обилие работников, силой обстоятельств вовлеченных в работу в первые годы подъема советского кино.

Существует давнишняя ревность и даже презрение к работникам театра со стороны кино-работников. Большего осуждения кино-картине, как признать ее „театральной"—не существует. Конечно, этому есть и основания, ибо нельзя переносить методы работы над словесным искусством туда, где нужно лишь

движение и действие. Но все же отдельные работники театра — притом культурные работники театра — они именно при переходе на работу в кино чаще всего поднимали его на высоту искусства. Что характерно на сегодняшний день для большого количества работников, вовлеченных сейчас в кино, это — их малокультурность. В этом именно коренятся глубокие провалы многих кино-картин.

Правда, молодняк уже штурмует кино, но всех испробовать на работе нет никакой возможности. Нельзя всю фабрику перевести на экспериментальную работу, тем паче, что и технических возможностей (площадь, ателье, аппаратура), и финансовых средств мало. И, поэтому, можно пока лишь постепенно и в отдельности втягивать молодые силы в работу.

Плохо, как известно, обстоит еще пока дело с сценариями.

Кто их нам доставляет?

1. „Самотечные" авторы — их количество огромно. Это, само по себе, отрадное явление, но основной недостаток „самотека" заключается в непонимании специфических законов кино, требующих необычайно экономного и логически развертывающегося сюжета, построенного на образах, а не на словах. Большое количество „самотечных" сценариев и либретто это, в лучшем случае, рассказы с живой речью вместо образов, или узкие „темочки", не представляющие часто широкого общественного интереса.

2. 10-15 работников (приблизительно) всяких художественных отделов, которые или перекраивают „самотек", или перелицовывают на свой лад литературные произведения. Нужно отдать им должное: за несколько лет работы они, что называется, набили руку, обрели кинематографическое чутье и, поэтому, только ими, главным образом, и держались до сих пор наши сценарные заготовки. Это хорошие ремесленники, которые могут принести большую пользу, если ограничить почти исключительное равнение на них, что лишит их вынужденного положения монополистов сценарного дела. Положение, в которое они были поставлены, заслоняло производство от непосредственных авторов сюжетов, в то время, как каждому ясно, что эта горсточка людей не может удовлетворить все нужды производства. Отсюда и кризис, который все больше будет углубляться, если не будут приняты срочные меры. Нужно тут же подчеркнуть, что не вина в этом самих работников, а вина организационной структуры, которая в начале поставила их в такое положение и которая сейчас уже изменяется. Можно ли это изменить сразу без нанесения ущерба ходу производства? Отнюдь нет, но курс на изменение существующего порядка нужно держать уже сейчас.

3. Сами авторы литературных произведений, которые, как это ни странно, имеют еще очень скромный доступ в кино-организации.

Сейчас мы держим курс на вовлечение писательских кругов в кино. Но это вовсе не значит, что

из лучшего произведения можно непременно сделать хороший сценарий. Известно, сколько жалоб бывает от писателей по поводу извращения их мыслей. Часто бывает так, что мысль автора, прекрасно выраженная в словах, теряется при образной переработке произведения в сценарий, и последний тем самым обесценивается. Переработка литературного произведения — вещь очень трудная и сложная, тем паче, что приходится „втиснуть" все действие в 1600-2000 метров, которые максимум допустимы для фильмы.

В то же время мы не можем отдавать монополию в кино какой-либо одной литературной группе. Мы имеем десятки очень революционных деклараций по поводу необходимости равнения на сценарии из пролетарского быта, но, понятно, что один, хотя бы средний, сценарий, важнее для нас, чем десятки деклараций. А этого как раз мы от критикующих нас т.т. не видим.

Нам нужно держать курс на создание кадров специалистов кино-сценаристов, которые работали бы под углом зрения текущих проблем и запросов. Одной литературой нельзя ограничиться, ибо последняя на много о т с т а е т от живой, быстро меняющейся жизни.

Сценарный кризис обусловлен теми же причинами, что и репертуарный кризис в театре и т. д. Кино, пожалуй, даже еще в лучшем положении.

Так, на театральном совещании при Агитпропе ЦК, Зав. Худ. Отделом ГПП, тов. Пельше привел следующие результаты обследования 35 городов:

«Всего поставлено по этим 35 городам 889 разных пьес. И вот из этих 889 пьес — советских имеется 166 или 19%, классических пьес также 166, т.-е. 19%, прочих — 557 или 62%. Прочие — это пьесы, в роде: „Тетка Чарлея", „Блудливый директор", „Монастырь святой Магдалины" и т. д... Значит репертуара приличного, не говоря уже о революционном, имеется 38%: 19% современных революционных советских пьес и 19% классических пьес. Я здесь не буду вдаваться в критику советских пьес. Вы знаете, что это понятие тоже довольно растяжимое...»

В кино мы все же имеем уже свыше 50% советского репертуара, хотя тут же нужно добавить, что хвастать им тоже не приходится, и здесь, как и в театре, он тоже является „понятием довольно растяжимым".

Репертуарный кризис разрешается не постановлениями и резолюциями, а ростом культуры. У нас пока еще мало культурных сил, притом наших в полном смысле слова — еще меньше. Задача состоит в том, чтоб все эти имеющиеся силы максимально использовать для кино.

Попутно нам нужно вводить молодняк. Что делается для этого? Ограниченные возможности фабрики позволили нам создать пока лишь небольшие сценарные мастерские (в Москве и Ленинграде),

где молодняк наш знакомится с производством, режиссерскими и вообще постановочными потребностями, чтобы научиться удовлетворять их в сценарном отношении. Силы новые будут, а пока нужно понимать наше положение и выказывать некоторую терпимость к нашим невольным ошибкам и, вместо наезднических наскоков, какие наблюдаются сейчас, помочь нам исправлять эти ошибки.

То же и о режиссуре. Нам, конечно, нужно постепенно вводить как можно больше своего молодняка. Через несколько лет у нас будет кадр наших режиссеров, обогатившихся большой практикой, но все это отнюдь не говорит за то, что мы должны махнуть рукой на те кадры старых работников, которые сейчас работают в кино, как это предлагал на диспуте о кино т. Смирнов. У них большое знание техники, и они, главным образом, все же в некоторой мере являются учителями нашего молодняка. Мы и „стариков" должны окружить достаточной долей идеологического руководства, стараться их постепенно перевоспитать, развернуть перед ними те горизонты, которые предоставляет им советское кино.

Говоря о людях, мы должны сказать несколько слов и о руководителях.

Нас часто обвиняют в том, что нет достаточного идеологического и художественного руководства. Упрек сам по себе правильный, но, поскольку не учитывается специфичность обстановки, он является, вместе с тем, и не совсем справедливым.

Ответственные руководители настолько погрязли в хозяйственных и административных делах, что им заниматься художественными вопросами — просто некогда. Большая инициатива в этом деле остается за работниками „художественных отделов", которые, в своем большинстве, не настолько марксистски подкованы, чтоб задавать верный тон по всем вопросам, касающимся идеологического направления картин. Несколько человек, отвечающих и этим требованиям, положительно раздираются на десятки съемочных групп с тем, чтоб предварительная проработка сценария отвечала бы нашим запросам. Дальше начинается постановка. Режиссеры разъезжаются во все концы СССР, и оформление сценария происходит уже согласно понятиям и вкусам самого режиссера. Можно было бы итти и на то, чтоб им дать помощников, идеологически вполне грамотных, но их, увы, почти нет или очень мало. Ведь, не всякий, имеющий партбилет в кармане, может пользоваться престижем и в художественных вопросах. Проверить же на месте заснятые куски тоже не легко, поскольку в экспедициях нет лабораторий, что затрудняет просмотр отдельных кусков до окончания съемок картины и возвращения группы на фабрику.

В общем, кроме грамотных режиссеров, нужны еще и идеологически вполне грамотные художественные руководители. На настоящий день их мало, их можно по пальцам перечесть. Нужно поэтому

настоять, чтоб их было больше, путем подкрепления имеющихся кадров свежими культурными силами.

О Б Щ И Е В Ы В О Д Ы

1. Кино требует своего дальнейшего развития и как искусство и как промышленность.

Кино-искусство нашей эпохи должно выражать мировоззрение рабочего класса, а не ограничиваться только сухим протоколизмом натуралистического быта. Исходя из этого, целесообразно установить известную пропорцию для разных категорий фильм в годовых тематических планах.

2. Кино легко передвигается с места на место, имеет большие и всесторонние возможности образного воспроизводства жизни и ее идей. Отсюда и крупное просветительное и агитационное значение кино в разноплеменном и малограмотном СССР. Отсюда и необходимость включения кино в общепросветительный план аппарата партии и советской власти.

3. Задачи кино на ближайший период должны быть увязаны с общими задачами фронта культурной революции, участком которого является и кино.

4. Внимание, оказываемое в настоящее время общественностью вопросам кино, есть признак повысившихся культурных запросов и, несомненно, даст свои положительные результаты при усло-

вии не наезднической, а благожелательной критики и помощи.

5. В производстве кино-картин нужно итти от интереса массового зрителя, его брать исходной точкой для постепенного втягивания проявляемой им активности в круг наших целей, задач и устремлений.

Нужно совсем отказаться от агитации диктаторскими методами („лопай, что дают!“) и от подачи этой агитации „лошадиными“ дозами, что лишь вызывает раздражение зрителя и не достигает цели. Агитацию нашу нужно преподносить „гомеопатически“, в виде „подслащенных пилюль“, которые проглатываются, и лишь затем незаметно сказывается их действие. Так, с успехом агитирует за буржуазные идеи, мораль и этику почти каждая зарубежная картина. Этот опыт должен быть учтен и нами.

6. Было бы, однако, ошибочно рассматривать кино, только как средство примитивной агитации. Кино, как искусство, требует дальнейшего совершенствования одновременно с выполнением им его агитационно-просветительной роли.

Давая возможность сценаристам и режиссерам совершенствоваться в изыскании новых художественных форм кино-работы, нужно бороться против голого формализма, идущего в ущерб содержанию.

7. В художественных фильмах, независимо от масок и материала, нужно стремиться к тому, чтоб каждая из них затрагивала какую-нибудь современ-

ную проблему, разрешаемую под углом зрения наших коммунистических идей. Можно допустить и некоторый процент чисто развлекательных фильм (комических, например), но и в них правильная идеологическая линия является обязательной.

8. В вопросе о фильмах из быта рабочих и крестьян нужно стремиться к максимальному художественному поднятию этого типа картин, что должно уже сказаться при выборе сценария и режиссера. Тут, учтя предыдущие провалы, важно проведение лозунга: „лучше меньше, да лучше", дабы не уронить интерес рядового зрителя к этим фильмам.

9. Среди проблемных фильм должно быть уделено место картинам по вопросам быта, но в переплетении с важнейшими задачами эпохи, как индустриализация, рационализация и т. д.

Нужно прекратить травлю, так называемых, „бытовых драм", пробующих ставить (и, по возможности, разрешать) острые вопросы нашего семейного быта и вообще взаимоотношения полов в переходное время, пытающихся, вместе с тем, намечать пути новой этики и морали.

10. Нужно практически продвинуть вопрос о создании детских, молодежных и нацменовских фильм.

11. Культурфильма в ближайшее время должна развиваться не столько, как научно-академическая, сколько как массовая популярная фильма с ориентировкой на освещение вопросов, связанных с очередными задачами подъема нашего хозяйства и культуры.

12. В развитии хроники нужно держать курс не столько на „гурмандистские“ и формалистские тенденции, сколько на развертывание злободневной периодической кино-газеты и журнала с широко разветвленной корреспондентской сетью в СССР и за границей.

13. Специфических „коммерческих“ фильм, рассчитанных на потворствование грубым инстинктам и обывательским предрассудкам (т.-е. в конечном счете и с чужой идеологией) — в советской стране быть не может и не должно.

Коммерческий эффект должен обусловливаться занимательностью темы, идеологической выдержанностью и максимальной художественной трактовкой содержания.

14. Нужно заняться воспитанием новых кадров сценаристов, режиссеров и художников кино.

Нужно и старые кадры окружить товарищеским вниманием и идеологическим руководством с тем, чтобы их лучше и скорее перевоспитать и поставить их на служение нашим целям и задачам.

15. Главное, нужно стремиться к расширению кино-сети, в особенности, деревенской, поднять в культурном отношении работу проката с тем, чтобы по отношению к каждому прокатчику мы могли в будущем выставлять такие же требования, как и в отношении, предположим, библиотекаря.

16. Нужно также стараться улучшить техническое дело кино путем постройки новых фабрик и их

лучшего оборудования, а также стараться в ближайшее же время поставить на практическую ногу вопрос о выработке пленки и аппаратуры в пределах СССР. Без освобождения от зависимости заграницы, мы не продвинем быстро и успешно вопросы бесперебойного развития советского кино.

17. Для осуществления всего перечисленного выше — нужны средства, которых сейчас у кинопредприятий не имеется в достаточном количестве. Нужны кредиты, долгосрочные ссуды, нужно, чтоб кино рассматривалось, как необходимая отрасль промышленности и важный участок культурного фронта. Без этого не расширится работа советского кино.

■ ■ ■

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
От автора	3—4
Культурные задачи эпохи	5—6
Роль искусства и кино.	7—12
Вопросы идеологии в кино.	13—18
Кино-сеть СССР и потребитель	19—28
Задачи кино	29—30
Об установке на зрителя.	31—41
Кое-что о содержании картин.	42—51
Проблемы быта и кино.	52—58
Об отдельных участках кино-работы.	59—61
О культурфильме.	62—63
О хронике.	64—70
О нашем курсе.	71—81
О методах агитации.	82—86
О формалистских уклонах.	87—91
„Экспортные“ фильмы и „коммерческий“ уклон.	92—95
О людях в кино.	96—102
Общие выводы.	103—107

„ТЕАКИНОПЕЧАТЬ“

Москва, Страстная пл., 2/42. Телефоны: 2-59-49; 3-32-46.

Материалы к партсовещанию по кино.

А. В. Луначарский. — Кино на Западе и у нас.

Дискуссионный сборник к партсовещанию по кино под редакцией К. Мальцева.—Статьи: А. Луначарского, К. Мальцева, В. Л. Мещерякова, Криницкого, Трайнина, В. Сольского, М. Ефремова, П. Бляхина, Юкова, Киршона и др.

Политика Совкино. — Сборник стенограмм диспута, устроенного газетой „Комсомольская Правда“ под ред. В. Л. Мещерякова. Речи т.т. Мещерякова, Трайнина, Ефремова, Бляхина, Маяковского, Шкловского, Орлинского, Киршона, Н. Смирнова и др.

Каталог фильм, выпущенных советской кинематографией за десять лет (анотации и содержание фильм с приложением правил проката, списка прокатных пунктов и именных указателей). Составили И. Уманский и Аксютин под редакцией М. Ефремова.

Вышла в свет.

Проф. Ю. Лауберт. — Негативный процесс, ошибки, неудачи и их исправление. Научно-популярное руководство для фотографов и любителей.

Находятся в печати.

С. Васильев. — Азбука монтажа.

Пиливер и Дорогокупец. — Система действующего кино-законодательства. Теория и практика нашего кино-законодательства. Пособие и справочник.

Тимощенко. — Инженер фильмы, с предисловием С. Эйзенштейна.

Озноби шин Н. — Физкультура и кино.

Очередные выпуски серии „Кино-механик“.

Инжен. Е. М. Голдовский. — Кино-механик, вып. V. Электротехника— под редакцией Дымова. Пособие (выходит в свет).

Я. Попов. — Кино-с'емочный аппарат (находится в печати).

Косматов. — Аппарат Томп (в печати) вып. VI. Пособие.

Дымов. — 1000 повреждений и поломок проэкционного аппарата и их исправление (как сохранить аппарат от порчи, уход за аппаратом и его частями).

Книги по кино.

I. Техника.

Болтянский Г. — Кино-хроника и как ее снимать. 40 к.

Борисов С. А. — Свет и оптика в кино. 55 к.

Бушкин А. И. — Трюки и мультипликация. 25 к.

„ТЕАКИНОПЕЧАТЬ“

Москва, Страстная пл., 2/42. Телефоны: 2-59-49; 3-32-46.

Васильев Ю. — Фото-любитель. 55 к.
Вайсенберг. — Комбинированная кино-с'емка. 30 к.
Гальперин.—О рациональном использовании глубин об'ектива. 2 р. 50 к.
Голдовский. — Освещение кино-ателье. 1 р. 50 к., в переплете 1 р. 70 к.
Геммерт. — Как самому построить кино-аппарат. 55 к. (распр.)
Ерофеев В. Л. — Кино-индустрия в Германии. 1 р. 25 к.
Косматов. — Кино-механик, ч. I (распр., печатается 2 изд.)
Его же. — „ „ ч. II. 90 коп.
Его же. — „ „ ч. III. (распр.)
Его же. — „ „ ч. IV. 1 р., в переплете—1 р. 10 к.
Лагорио. А. — Современная кино-техника. 55 к. (распр.)
Майзер. — Самодельн. фото-аппарат. 40 к.
Попов. — Кино-технический словарь. 1 р. 50 к., в переплете. 1 р. 80 к.
Спиридовский. — Гибель фильмы. 30 к. (2 изд.)
Шмидт. — Кино-лаборатория. 50 к.
Его же. — Кино-оператор. 40 к.
Шнейдеров. — Техника и организация кино-с'емочных работ. 1 р.

II. Кино и кино-театр.

Анощенко Н. Д. — Кино в Германии. 1 р. 80 коп.
Бойтлер М. — Кино-театр. 35 к.
Его же. — Реклама и кино-реклама 1 р.
Кациграс А. — Кино-работа в деревне. 60 к.
Слюйс А. — Школьный кинематограф. 30 к.
Сухаребский. — Научное кино. 30 к.
Филиппов. — Кино в рабочем клубе. 65 к.

III. Основы и практика кинематографии.

Болтянский Г. — Культура кино-оператора. 65 к.
Бродлей. — Записки сценариста. 40 к.
Лео Мур. — Фабрика серых теней (день на кино-фабрике). 95 к.
Петров Евгений. — Что должен знать кино-актер. 25 к.
Пудовкин. — Кино-режиссер. 50 к.
Его же. — Кино-сценарий. 30 к.
Радецкий. — Что такое кино. 75 к.
Соколов Ипполит. — Кино-сценарий. 50 к.
Туркин. — Кино-актер. 30 к. (распр.)
Кациграс А. — Что такое кино (почему движутся фигуры). 90 к.
Научная фильма (сборник). 45 к.
Художественный плакат. От сценария к экрану. 35 к.
Художественный плакат. Кино-уголок. 75 к.

IV. Кино-искусство.

Арнольди. — Комическое в кино. 25 к.
Гаврюшин. — Я хочу работать в кино. 30 к. (распр.)

„ТЕАКИНОПЕЧАТЬ“

Москва, Страстная пл., 2/42. Телефоны: 2-59-49; 3-32-46.

Курс. — Самое могущественное. 55 к.
Шкловский. — Их настоящее. 70 к.
Его же. — Моталка. 25 к.
Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов, Казанский, Пиотровский, Михайлов и Москвин. — Поэтика кино. Сборник под ред. Б. М. Эйхенбаума с предислов. К. Шутко. 1 р. 50 к.
Шмидт. —Кино-искусство. 20 к.
Эренбург. — Материализация фантастики. 30 к.
Левидов. — Человек и кино. 70 к.
Анри Пуляйль. — Чарли Чаплин. 1 р.

V. Кинообщественность.

Мальцев К. — На помощь советскому кино. 10 к.
Успенский В. П. — О. Д. С. К. 35 к.

Деревенские кино-либретто.

Главполитпросвет в помощь кино-зрителю.

Рассказ на тему картины с методическими указаниями и библиографией для руководителей кино-передвижек.

VI. Научно-популярные либретто к культурным фильмам.

Тягай Н. — Механика головного мозга. 15 к.
Сост. по мат. Кекчеева К. Х. — Утомление и борьба с ним. 15 к.
Проф. Воскресенский. — Проблемы питания. 15 к.
Богдановский. — Нефть. 10 к.
Тягай Н. — Алкоголь, труд и здоровье (выходит в свет).

VII. Музыка в кино.

Блок Д. — Кино-музыкальный альбом — № 1. 2 р. 50 к.
Его же. — „ „ „ — № 2. 2 р. 50 к.
Его же. — „ „ „ — № 3. 2 р. 50 к. (в печати).
Бугославский и Мессман. — Музыка в кино. 80 к.

ТРЕБУЙТЕ КИНО-ЛИТЕРАТУРУ В КИОСКАХ **„ТЕАКИНОПЕЧАТИ“** ВО ВСЕХ КИНО И ТЕАТРАХ, А ТАКЖЕ ВО ВСЕХ КНИЖНЫХ МАГАЗИНАХ.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ:

МОСКВА 9, Тверская, 19, магазин „Теакинопечати“ „Сцена и Экран“.
Телеграфный адрес: Москва — „Пьеса“.
ЛЕНИНГРАД, Магазин, Ленинградского Отделения „Теакинопечати“ „Сцена и Экран“ пр. Володарского 58.
РОСТОВ н/Д. Отделение „Теакинопечати“ ул. Энгельса, 67.

8075

Цена 1 руб.

СКЛАД ИЗДАНИЙ:
Москва 9, Страстная пл., 2—42
ТЕАКИНОПЕЧАТЬ